

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université A.MIRA-BEJAIA



Département de français

Ecole doctorale de français

THESE

Présentée par

NASRI Zoulikha

Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR EN SCIENCES

Filière : Français

Option : Sciences des textes littéraires

Thème

La poétique du morcellement dans l'œuvre de Nina Bouraoui

Jury composé de :

Mme. KACEDALI Assia	MC (classe A)	Univ.d'Alger 2	Président
Mme. BOUALIT Farida	Professeur	Univ.de Béjaia	Rapporteur
Mr. MICOLET Hervé	Docteur	Univ.de Lyon 2	Co-rapporteur
Mme. ALI BENALI Zineb	Professeur	Univ.de Paris 8	Examineur
Mme. AIT SAADA Eldjamhouria	MC (classe A)	Univ.de Clef	Examineur
Mr. NACER KHODJA Hamid	MC (classe A)	Univ.de Djelfa	Examineur

Année universitaire 2011/2012

« *Pourquoi un être serait-il nécessairement
condamné à l'unité ?* »

Georges Gusdorf, *Les écritures du moi, Lignes de vie 1*, Paris : Odile Jacob, 1991.

Remerciements

Au terme de ce présent travail, je désire témoigner toute ma gratitude à ma directrice de recherche, le Pr. F. BOUALIT, pour sa rigueur, ses conseils pertinents et sa patience. Je lui dois beaucoup car elle a contribué à ma formation intellectuelle en développant mon esprit critique et en orientant la vision simpliste de la lectrice non avertie que j'étais.

Mes remerciements vont également à mon co-directeur français, Mr. H. MICOLET, notamment pour sa patience sans bornes et pour la confiance qu'il m'a prêté.

Un grand merci aux membres du jury qui m'ont fait l'honneur d'accepter d'examiner et d'évaluer mon modeste travail.

Qu'il me soit permis d'exprimer ma gratitude à l'E.D.A.F qui m'a accordée des séjours de recherche en France qui ont été nécessaires à l'accomplissement de ce travail.

Que tous ceux qui m'ont aidée d'une manière ou d'une autre dans l'élaboration de ce travail trouvent ici l'expression de ma sincère gratitude.

Je vous dédie à vous tous ce travail qui est aussi le vôtre.

Sommaire

Remerciements

Introduction générale.....p.6

Première partie

Fragments autobiographiques et quête d'identité cosmique

Introduction partielle.....p.20

Chapitre I] Fragments autobiographique dans l'écriture d'identité de fiction..p.23

Chapitre II] La quête de l'identité du « je » : l'unité cosmique.....p.101

Conclusion partielle.....p.182

Deuxième partie

Les éléments diégétiques entre éclatement et resserrement

Introduction partielle.....p.185

Chapitre I] Le temps « spiral » : entre retirement et étirement.....p.190

Chapitre II] L'espace représenté : de l'entre-deux à un « no man's land ».....p.247

Conclusion partielle.....p.321

Conclusion générale.....p.325

Bibliographie.....p.336

Table des matières.....p.348

Résumé.....p.350

Introduction générale

Cette thèse a pour objet d'examiner la question du fragment dans l'œuvre de Nina Bouraoui. Fondée sur le principe de l'hétérogénéité, l'écriture de cette romancière s'emploie, à l'évidence, à transgresser les valeurs de la narration linéaire. Dans son œuvre, l'éclatement se manifeste d'abord par la discontinuité générique qui semble être en résonance avec une écriture d'un Moi en devenir. La structure syntagmatique de l'ensemble de ses récits ne déroge pas non plus à la règle de la fragmentation. Il serait hasardeux de confirmer que l'œuvre de Nina Bouraoui prend l'allure d'un cycle romanesque mais il nous est apparu possible, à partir du retour des mêmes motifs et des mêmes topos, d'appréhender notre corpus d'étude en tant qu'entité. Présentés comme les éléments d'un grand puzzle, les volumes, servant de support à notre lecture critique, favorisent à cet égard la « mise en pièces » de cette écriture du Moi. Déconcertante et déroutante, l'œuvre de Nina Bouraoui l'est par l'indétermination iconoclaste qui corrompt l'unité de sa pensée. C'est pourquoi, intéressées par cette forme de disposition discontinue, nous avons opté pour une approche poétique du morcellement qui pourrait constituer une contribution de plus à l'étude générale du phénomène de la fragmentation.

Intitulé « *La poétique du morcellement* », notre projet n'a pas la prétention de combler les lacunes de la théorie du fragment mais sa vertu première, s'il fallait lui en trouver une, est de rendre compte de ce qui fait voler en éclats les repères habituels de l'univers narratif du vraisemblable.

Avant d'aller plus loin, il convient de revenir sur la définition de chacun des deux concepts constitutifs du titre de notre travail de recherche. Commençons par la « poétique ». Conformément à la conception d'Aristote, reprise par Gérard Genette, « *il s'agit d'une théorie normative des formes de la tragédie et de l'épopée.* »¹ Abondant dans le même sens, Ph. Gasparini, lors de la Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009, l'explique en ces termes : « *La théorie des genres, les critères de la littérarité, ce sont les questions centrales que se pose la poétique depuis Aristote.* »²

¹ GENETTE G., *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris : Seuil, 1996, p.38

² GASPARINI Ph., « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », conférence prononcée à l'Université de Lausanne le 09 octobre 2009. www.autofiction.org

D'après R. Jakobson, celle-ci est définie « *comme l'étude linguistique de la fonction poétique dans le contexte des messages verbaux en général et dans la poésie en particulier. (...) La « littérarité » (literatumost), autrement dit, la transformation de la parole en une œuvre poétique, et le système des procédés qui effectuent cette transformation* »³. Ainsi, la poétique apporte, selon le critique, la réponse à la question: qu'est-ce qui fait de la parole verbale une œuvre littéraire?

Somme toute, il ressort de ces réflexions que la question du genre littéraire est l'objet d'étude de la poétique. Autrement dit, cette discipline a pour fonction de décrire les règles et les caractéristiques génériques qui régissent les œuvres littéraires.

Quant à la notion de « morcellement », l'entreprise de sa définition nous paraît difficile car ce concept est problématique. Il s'avère donc important d'effectuer un bref état de la question dans le but de saisir les manifestations et les enjeux d'une telle stratégie d'écriture.

Sans vouloir pour autant faire l'inventaire des différentes définitions du concept, nous allons toutefois, par souci de clarté, en citer plusieurs. Étymologiquement, pour reprendre S. Rongier: « *[l]e fragment est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de frango : briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, c'est le Klasma, l'apoklasma, l'apospasma, de tiré violemment. Le spasmos vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui disloque.* »⁴ Il ajoute que le fragment est une rupture.

Ailleurs, A.Montando précise : « *le fragment, avant que d'être peut-être une forme de l'absence de forme, est une conscience aigüe de la perte de l'unité et du sens.* »⁵

³ Cité par ARON T., *Littérature et littérarité, un essai de mise au point*, PU.Franche-Comté, 1984, p.9. www.books.google.fr

⁴ RONGIER S., « *La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire* » dans *Recherches en Esthétique, Le fragment*, n°14, Octobre 2008. [http:// : sebastienrongier.net/article55.html](http://sebastienrongier.net/article55.html)

⁵ MONTANDON A., *Les formes brèves*, Paris : Hachette, Coll. Contours littéraires, 1993, p. 94

Quant à P. Quignard, il écrit : « *c'est par la disparité des attaques qu'il assure une discontinuité entre les fragments. Cette absolue variété(...) aboutit à une sorte d'hétérogénéité radicale du texte lui-même : tous les genres paraissent représentés, tous les tours semblent présents(...)* Cette juxtaposition est un peu à l'image de la succession des tempos dans une suite baroque. »⁶

Pour sa part, F. Suzini-Anastopoulos explique que le fragment est absence de complétude « *Même dans le cas de séquence textuelles parfaitement achevées, tel le fameux « hérisson » de F. Schlegel [...] Par la logique même des mots et par le jeu des connotations, le fragment, la bribe, même parfaite, est renvoyée spontanément du côté de l'incomplet.* »⁷ Et pour Pierre Garrigues⁸, l'incomplet, l'inachevé, la perte de l'unité, par lesquels se définit le morcellement, sont aussi les caractéristiques du paradoxe: « *le paradoxe n'est-il pas le « lieu » du fragment?* » S'interroge-t-il.

D. Berthet, de son côté, soutient que: « *le fragment serait la marque de ce monde moderne disloqué* »⁹

Ainsi, ces définitions mettent en relief quatre caractéristiques majeures du « fragment »:

- il est synonyme de « brisure »,
- il est généré par l'instabilité,
- il est soutenu par la logique du paradoxe,
- il est l'expression d'un drame.

En effet, « brisure », « instabilité », « drame » et « paradoxe » sont des motifs qui résonnent dans l'œuvre de Nina Bouraoui. Conçue comme le signe d'un Moi en crise, l'esthétique du fragment suggère donc dans ce contexte l'idée d'un éclatement : « *je tombe en miettes.* » (*L'âge blessé*, p.84) Concernant la dernière caractéristique du

⁶ QUIGNARD P., *Une gêne technique à l'égard des fragments, Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris : Galilée, coll. Lignes fictives, 2005, p.38/ 39

⁷ SUZINI-ANASTOPOULOS F., *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Paris : PUF, 1997, p. 51- 52

⁸ GARRIGUES P., *Poétiques du fragment*, Paris : Klincksieck esthétique, 1995, p.21

⁹ BERTHET D., « Le fragment ». In : *Recherches en Esthétique*, la revue du C.E.R.E.A.P, n°14, Octobre 2008, L'Éditorial. http://recherches.en.esthetique.cereap.pagesperso-orange.fr/revue_14.html

fragment, celle-ci est à inscrire dans la pensée développée par les Romantiques qui ont rattaché ce concept à celui de la totalité. Une totalité impossible d'atteindre si ce n'est par l'assemblage de ses différents constituants. A ce propos, engagé dans un projet de reconstitution de l'unité du Moi, le fragment bouraouien reflète largement une visée romantique en ce qu'elle tend à concilier les contraires. Envisagée indubitablement par rapport à une crise identitaire, l'esthétique du morcellement dont il est question ici nous donne l'occasion de nous interroger sur le rapport entre le choix du fragment et l'écriture du Moi.

A ce sujet, nombreux sont les chercheurs qui ont appréhendé l'écriture de la romancière sous l'angle de l'entre d'eux, mais sans pour autant épuiser la complexité de sa problématique identitaire. A défaut d'être exhaustive, nous nous bornons à ne citer que quelques noms tels que A. Véronique¹⁰, M.Chatti¹¹, H.Christina¹², E.Laflamme¹³, M.A.Benmahamed¹⁴, B.Mohammedi-Tabti¹⁵ mais beaucoup d'autres encore ont étudié et étudient en ce moment même, de manière parcellaire ou intégrale, l'œuvre de l'auteure.

Insuffisant en l'état, ce bref état des lieux, brossé à gros traits, montre que l'écriture bouraouienne suscite toujours l'intérêt de la critique. Nous pensons en l'occurrence à Rosalia Bivona qui a mené plusieurs études sur l'auteure en question et dans lesquelles elle met l'accent particulièrement sur la problématique de l'entre-deux. Voici ce

¹⁰ VERONIQUE A., « Nina Bouraoui : Poupée bella ».In : The French Review, vol.79 n°5, Avril 2006. www.jstor.org

¹¹ CHATTI M., « D'elle à je : trajectoire poétique et identitaire dans l'œuvre de Nina Bouraoui ». In : CROUSIERES-INGENTHON A. et GAFAITI H., *Femmes et écriture de la transgression*, Paris : L'Harmattan, 2006. www.books.google.fr

¹² CHRISTINA H., « Entre dualité et multiplicité : le tiers espace dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui ». In : BONN CH., *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, Paris : L'Harmattan, 2004. www.books.google.fr

¹³ LAFLAMME E., « Il faut déconstruire avant de construire : Mes Mauvaises pensées de Nina Bouraoui ». In : Spirale n°209 (Juillet-Août 2006). www.erudit.org

¹⁴ BENMAHAMED M.A., *L'écriture e Nina Bouraoui : Eléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de Maîtrise, Université de Toulouse Le Mirail, Juin 2000. www.limag.refer.org

¹⁵ MOHAMMEDI-TABTI B., « Garçon manqué de Nina Bouraoui ou la souffrance du double Je ». In : *Etudes littéraires africaines*, n°10, 2000. www.limag.refer.org

qu'elle dit dans l'un de ses écrits : « *Pourquoi ai-je choisi de parler de Nina Bouraoui ? Pourquoi l'ai-je choisi comme manifestation emblématique de l'entre-deux ? Essentiellement parce que la mixité est inscrite aussi bien dans son origine que dans ses références littéraires et, par conséquent, dans sa production.* »¹⁶

Ces études nous ont inspiré deux réflexions : Premièrement, la difficulté de Nina Bouraoui à se définir conjointement comme une franco-algérienne. Deuxièmement, son écriture est empreinte de contradictions qui trouvent éminemment leur point d'encrage dans cette perspective de recherche qui est la nôtre.

Evidemment, dans ce présent travail, nous soutenons sans peine cette idée de vécu « authentique » qui donne d'ailleurs appui à notre approche fragmentaire. Mais pas seulement, car se limiter à cet aspect nous semble extrêmement réducteur.

En plus de cette dimension que l'on a trop répétée, à savoir que l'auteure traduit dans ses écrits sa double appartenance culturelle, l'œuvre nous fournit un élément qui n'a pas fait jusque là, sauf erreur de notre part, l'objet de commentaires critiques : il s'agit du mythe lequel constitue, pensons-nous, le point d'orgue de la réflexion bouraouienne sur la problématique du fragment.

A cet égard, notre contribution se résumerait peut-être à cette interprétation mythique dont l'auteure se sert pour retrouver l'unité perdue de son personnage.

Pour saisir la complexité de ce qui est mis en jeu ici, il nous paraît opportun de rappeler quelques éléments de sa vie lesquels nous permettront de comprendre le lien entre son écriture morcelée et son origine algérienne.

Donc, Nina Bouraoui est née en 1967 à Rennes d'un père algérien et d'une mère française. Certes, son écriture porte la trace de ce dualisme identitaire, mais nous verrons au fur et à mesure de notre analyse que c'est la « nostalgie »¹⁷, détourné ici délibérément de son contexte initial, qui alimente l'écriture de Nina Bouraoui : « *j'ai*

¹⁶ BIVONA R., « Nina Bouraoui, une écriture de l'entre d'eux ». In : F.DEVALIERE (coordinateur). *Nord-Sud : une altérité questionnée*, Paris : L'Harmattan, 1997, p.137. www.books.google.fr

¹⁷ Evoqué souvent par J.DERRIDA, la « nostalgie » semble renvoyer à l'expérience des Pieds-Noirs exilés hors de l'Algérie. Le vocable apparaît néanmoins sous la plume de divers écrivains et critiques littéraire sans qu'on puisse l'attribuer formellement à quelqu'un en particulier. Cité par ROBIN R., « Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida ». In : *Etudes françaises*, vol.38, n°1-2, 2002. www.érudit.org

le cœur brisé en deux, je ne suis pas remise de l'Algérie. » (*Mes mauvaises pensées*, p.238) En effet, le « je » omniprésent suit un parcours dont l'obsession est de revenir au lieu du départ, le lieu du premier corps amoureux : « *j'ai déjà un corps amoureux en Algérie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.192) Sa démarche première, en traquant ce passé dans le labyrinthe de la mémoire, semble être à la fois une tentative de catharsis et une lutte contre l'oubli. Néanmoins, l'œuvre laisse apparaître un rapport problématique avec l'origine et dans ce cas, le vocable « nostalgie » exprimerait davantage l'idée d'un rapport conflictuel que celle d'un « exil ». Ainsi, perçue comme nécessaire et urgente, l'écriture chez Nina Bouraoui aurait pour fonction non seulement de revenir à la source nourricière mais surtout de réparer l'autrefois d'une Algérie jadis rayonnante : « *mon enfance soignera son enfance, mes yeux prendront les larmes de ses yeux* » (*Mes mauvaises pensées*, p. 29).

Rappelons qu'à partir des années 1970, cette terre-femme a dû, sous la menace des intégristes, renier son corps charnel en renonçant à sa féminité. En corollaire, celle-ci a contraint sa progéniture à réprimer sa nature féminine en l'obligeant surtout à vivre dans l'ombre de l'homme. La brutalité masculine montante en ce temps-là, est l'une des raisons ayant poussé la famille de l'auteure à fuir le pays. Donc, la crise personnelle du « je » narré ne peut se comprendre que si l'on tient compte, en plus de sa dimension collective, du vécu de la romancière. Et puisque son œuvre est largement inspirée de son expérience personnelle, nous sommes tentées d'identifier certains de ses personnages comme des doubles littéraires. L'instance narrative qui représente l'ensemble de ces avatars et derrière laquelle transparaît l'auteure est obsédée, par le désir de réaliser l'unité de son Moi morcelé - « *il manque une partie de moi* » (*Mes mauvaises pensées*, p.128)- On le verra, pour se reconstituer, celle-ci entreprend une quête aux allures initiatique en vue de se redéfinir conformément aux impératifs de son syncrétisme culturel.

De manière générale, Nina Bouraoui est classée par la critique dans la catégorie des auteurs dont les textes sont marqués par un déchirement identitaire. Une thèse à laquelle nous nous rallions incontestablement en soulignant toutefois que l'acte d'écrire de Nina Bouraoui ne dédaigne pas sa dimension esthétique. Pour être clair, il ne s'agit pas de dire que le littéraire a le primat sur le signifié narratif mais qu'il est

tout aussi important puisque les deux paramètres sont consubstantiels l'un à l'autre. Son ingéniosité par rapport à ce topos identitaire s'impose d'ailleurs par une double problématique qu'elle entrecroise d'amont en aval de son œuvre : celle de l'identité sexuelle et celle de l'identité culturelle: « *Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ?* » (*Garçon manqué*, p.163) Complémentaires et intrinsèquement liées l'une à l'autres, les deux crises trouvent leur point d'orgue autour de l'un des deux espaces identitaires de l'auteure à savoir l'Algérie. Pourquoi ce pays est-il au cœur de sa problématique?

La réponse au préalable nous paraît simple :

-la première crise liée au culturel s'explique par le sentiment d'être en manque d'algérianité. A moitié française, homosexuelle de surcroît, il est en effet difficile d'affirmer son appartenance à cette contrée.

-la seconde est liée à sa féminité qu'elle a refoulée lorsqu'elle vivait encore dans ce pays phallique, voire misogyne.

Dans l'espoir d'atteindre la plénitude de son Moi éclaté, elle tente scripturalement, de maille en maille, tout au long de ses récits de se réapproprier son algérianité et surtout de s'accepter en tant que femme pour que sa Mère-patrie fasse la paix avec son corps via le sien.

Nous le disions, la qualité esthétique et l'orientation de son acte d'écrire confèrent à cette auteure une aura anticonformiste qui contribue à son succès. Les nombreux travaux de recherche qui s'intéressent à son écriture en sont la preuve.

En effet, au fur et à mesure de ses publications, Nina Bouraoui gagne en notoriété et devient l'un des auteurs franco-algériens les plus médiatisés (émissions télévisées à grande écoute, articles dans les magazines littéraires, articles sur le web, etc.) La télévision française, les magazines littéraires et féminins, ainsi que les sites web ont tous contribué à la célébrité de la jeune écrivaine. Elle a su attirer l'attention notamment de la critique littéraire grâce à la qualité de ses écrits qui lui ont valu à deux reprises deux prix littéraires : le Prix Inter en 1991 pour *La Voyeuse interdite* et le prix Renaudot en 2005 pour *Mes mauvaises pensées*. .

Ainsi, que l'on soit intrigué par sa « sensibilité saphique » ou ému par son « style saignant et tragique », la romancière à l'écriture « flottante » a pu s'imposer sur la scène littéraire et s'inscrire sur les fichiers des travaux universitaires.

Pour mener à bien notre projet de recherche qui consiste à scruter les procédés de la pratique du fragment dans l'œuvre de Nina Bouraoui et afin de mieux cerner sa poétique du morcellement, nous avons été contraintes d'élargir notre corpus de textes annoncé au début de notre inscription en Doctorat. Par ailleurs, en vertu de la conception de chacun de ses onze premiers romans, l'auteure nous invite à lire chaque récit comme à la fois une entité (autonome) et comme une pièce d'un puzzle : « *chaque livre porterait un pan de vie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.118) C'est ainsi que les proportions (importantes) de notre recueil se sont imposées à nous. Celui-ci se compose donc de : *La voyeuse interdite* (1991), *Poing mort* (1992), *Le Bal des murènes* (1996), *L'âge blessé*(1998), *Le Jour du séisme* (1999), *Garçon manqué*(2000), *La Vie heureuse*(2002), *Poupée Bella* (2004), *Mes mauvaises pensées*(2005), *Avant les hommes* (2007) et *Appelez-moi par mon prénom* (2008). Des œuvres qui, compte tenu de leur grand nombre et au risque de tout confondre garderont soigneusement leur titre tel qu'il est imprimé sur chacune des onze couvertures.

Dès lors, la première tâche qui nous incombe est de nous interroger sur cette poétique bouraouienne du fragment dans laquelle nous pouvons inscrire primordialement le principe du « contre-point » annoncé comme la pierre angulaire de son édifice littéraire. Les questions posées ci-après sont élaborées dans le but de saisir avec précision ce double principe de composition qui sous-tend cette écriture : chancelant entre la fragmentation et la défragmentation, il nous appartiendra donc de rendre compte de l'effet de sens que produit une telle modalité:

- Quels sont les différents genres qui interviennent dans la construction de l'œuvre ? Et quelle est cette stratégie de l'identité générique prise en tenaille entre l'autobiographique et le fictionnel ?
- Quels sont les mythes convoqués avec instance dans l'œuvre et quelle est leur(s) signification(s)?

- Quel rapport entretient le « je » avec l'espace-temps de la diégèse ? Si l'on considère que le choix d'une temporalité est lié au rapport de l'être au monde, alors quel est l'enjeu de cette double représentation du temps qui structure l'œuvre de Bouraoui ? De même, quelle place occupe l'espace de la diégèse et quels sont les motivations de sa configuration à la fois dichotomique et synergétique?

Ainsi, nous allons tout au long de notre travail adopter une stratégie de réponse binaire : pour chaque élément d'analyse, nous tâcherons d'expliquer son rapport au principe oxymorique de la fragmentation/défragmentation. Un oxymoron auquel nous substituons un autre binôme éclatement/unité puisqu'il s'agit tel qu'il se révélera d'une fragmentation de type oppositionnel dont le but n'est pas d'opposer mais d'unir les opposés.

Notre postulat de départ est qu'il y aurait dans une telle configuration tous les symptômes d'une écriture capable de décrire la crise identitaire d'un « je » en quête de son intégrité initiale. Etroitement liée l'une à l'autre, les deux crises d'identité, sexuelle et culturelle, dont la narratrice souffre, ne peuvent être exprimées qu'au moyen d'une esthétique qui permet de rendre visible sa situation tragique. Ceci nous mène à dire que le « je » de Nina Bouraoui pratique le fragment « *parce que l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme* »¹⁸. Nous nous en tenons donc à l'hypothèse que le fragment est la résultante d'une expérience de vie douloureuse qui a réduit son Moi en « morceaux ». D'où l'intérêt de se « recoudre » par l'écriture.

Le défi est également de montrer que l'œuvre de Nina Bouraoui, quoiqu'exempte quelquefois de référence à sa vie réelle, se fait l'écho de son expérience personnelle.

Pour valider notre hypothèse de recherche, nous avons opté pour un plan bipartite dont chaque partie se compose de deux chapitres. Cela signifie que l'examen de notre projet s'échelonne selon quatre étapes d'interprétation suivant les quatre éléments qui ponctuent la double quête initiatique du personnage bouraouien.

La première partie, *Fragments autobiographiques et quête d'identité cosmique*, se compose de deux points d'analyse :

¹⁸ BARTHES R., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, 1975 et 1995, p.89.

Le premier sera consacré à la dimension autobiographique traversée par d'autres fragments génériques à caractère principalement fictionnel. Dans ce chapitre, nous nous interrogerons sur la légitimité d'un discours à l'allure autobiographique dans une œuvre qui se veut foncièrement romanesque.

Le second qui s'inscrit dans la continuité du premier va nous permettre de comprendre le passage du « je » d'une généalogie humaine à une origine divine. Nous tenterons de cerner l'unité du « je » qui oscille entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, tentant de s'élever ainsi que la terre-paternelle, l'Algérie, au rang de maîtresse de l'univers. Notre tâche dans cette section est de voir par quels procédés stylistiques l'auteure tire profit de l'apport de la théorie du panthéisme et quel intérêt à revisiter le mythe de l'Androgyne ainsi que le mythe de la Terre-Mère.

Dans la deuxième partie, intitulée *Les éléments diégétiques : entre éclatement et resserrement*, il sera question des éléments de la diégèse répartis en deux chapitres également- un chapitre sur le temps et un autre sur l'espace- qui nous permettront de clarifier la stratégie adoptée par l'auteure. Nous tenterons, à ce niveau, de dégager la structure spatio-temporelle sur laquelle repose l'œuvre et surtout de comprendre l'enjeu de la représentation choisie en résonance avec la pensée fragmentaire de la romancière.

Nous pouvons avancer à priori que, pour ce qui est de la question lancinante de la temporalité, aucun des récits de Nina Bouraoui n'adopte le modèle de la succession chronologique. En plus des différentes anachronies qui font barrage à l'irréversibilité du temps, la tenue simultanée d'un double mouvement, circulaire et linéaire, favorise éminemment l'éclatement de la structure temporelle. Intimement liée à la crise identitaire problématisée dans l'œuvre, la temporalité chez Nina Bouraoui est organisée autour de deux moments majeurs l'Avant et l'Après Algérie. Dans cette unité, il va falloir expliquer deux choses : les raisons qui acculent la flèche du temps à faire des va-et-vient entre le passé algérien du « je » et son devenir post-Algérie, et l'intérêt culturel qui se cache derrière cette cohabitation de deux types de temporalité que les critiques qualifient de temps « métis ».

Concernant la configuration de l'espace, deux questions guideront notre démarche : la première est de savoir comment l'auteure franco-algérienne exprime-t-elle

spatialement son appartenance problématique à l'entre-deux. La seconde est de savoir par quel moyen elle parvient à surmonter cette fracture géographique. Nous verrons entre autres que la représentation binaire, qui s'organise autour d'un conflit, est au service d'une logique dialectique mettant en contrepoids l'Algérie et la France. Ce clivage spatial est par ailleurs corroboré par un second qui met en opposition primitivité et modernité. Nous pensons en effet que pour mettre l'accent sur le recul des valeurs culturelles en Algérie, Nina Bouraoui confronte ce pays rétrograde à son image d'espace forestier. D'où la curiosité de savoir si cette forêt, comme point de focalisation, est bel et bien l'allégorie de sa terre paternelle.

Relativement à ce qui vient d'être dit, nous avons toutes les raisons de penser que c'est l'Algérie qui inspire la romancière et assure à tous égards l'unité de son écriture en dehors de tous ordres narratif et diégétique. Frappée par le tragique et l'absurdité de la vie dans ce pays qu'elle qualifie, dans ses récits, de primitif, Nina Bouraoui traduit cela par une écriture qui peine à l'instar de l'Algérie à aller de l'avant ; une écriture qui avance à pas de danse sans jamais s'installer dans une forme définitive et durable. Son écriture se veut fragmentaire et fragmentée parce qu'elle erre de ci de là traînant son « je » ici et là sans repères ni attaches. Le « je » se déplace ; se positionne, se repositionne, s'identifie, « s'anonymise » jusqu'à être tout et son contraire : « *Je suis tout. Je ne suis rien.* » (*Garçon manqué*, p. 20) Polymorphe et polycentrique, l'écriture de Nina Bouraoui se fait instable, irrégulière et passe d'un état à un autre, changeant en permanence de statut générique, de situation identitaire, de point de vue, jusqu'à la confusion totale. En tergiversant, le « je » se perd dans un sens dessus-dessous hallucinatoire, s'agrippant à des bribes de souvenirs qu'il se restitue grâce à la mémoire du corps ou, plus justement, grâce à la mémoire du lieu de sa première vie. Nous verrons que ce pays quitté à la hâte continue à la hanter en se faisant éminemment le souffle de son écriture. Ainsi, parce qu'elle ne croit pas à l'ordre du monde - « *la logique est incohérente.* » (*L'âge blessé*, p.50) - elle s'assigne la mission de traduire le symptôme de l'ambiguïté et du paradoxe par une poétique du discontinu. L'éclatement générique, la régression dans le temps mythique, les multiples anachronies et interférences perturbent la linéarité des récits et mettent à mal toute velléité d'homogénéité. L'analyse a pour but de prouver que tous les romans de Nina

Bourouï sont des voyages dans les méandres du temps et de l'espace algériens. L'étude doit donc déboucher sur une conclusion qui s'impose, à savoir que la romancière est en quête de ce vestige qu'elle se doit de déterrer afin de panser sa blessure.

Première Partie

Fragments autobiographiques et quête d'identité cosmique

Introduction partielle

A la lecture des romans de Nina Bouraoui, nous avons été réellement frappées par cette forme instable que génère le chevauchement des différents codes et des différents modes d'expressions mis en place. Sa production littéraire est sans cesse en mutation et échappe par ce fait à toute tentative de catégorisation. Cela dit, une propriété caractéristique semble lui sied à ravir: l'errance générique. La conversion des styles d'écriture constitue donc indéniablement un trait intrinsèque à l'art bouraouien.

Que faut-il en déduire?

A la lumière de ces multiples alternances codiques, il appert que l'auteure veut placer son écriture au carrefour du malaise et de l'hybride. D'ailleurs, à bien y regarder, nous nous apercevons qu'en filigrane se dessine l'image d'un sujet en pérégrination permanente. Avec la narratrice, nous avons, d'une part, la figure d'un être en souffrance et, d'autre part, le symbole du syncrétisme.

De cette réflexion se dégage ainsi deux constats : d'abord, pour ce qui est de la forme, nous reconnaissons être véritablement désarmées face à une structure qui ne se laisse pas appréhender dans sa totalité: la diversité des genres littéraires qui se partagent l'espace de l'œuvre rend notre travail d'analyse presque impuissant à faire apparaître tous les éléments de cette toile si diversifiée. Nous sommes à cet égard tout à fait conscientes que quoi que nous fassions nous n'allons pas rendre justice à la muse bouraouienne. Nul doute n'est possible, en prenant ses distances avec des notions telles que l'homogénéité et le sens commun, la romancière met en place une stratégie générique propre à l'écriture de la modernité : la tentation de greffer divers codes les uns sur les autres dévoile un projet esthétique qui s'inscrit en faux contre le principe classificatoire hérité d'Aristote. Alors rien d'étonnant est-ce que la régularité et l'harmonie soient bannies dans ce type d'écriture, car cela va de soi.

En revanche, même si la confusion atteint parfois son paroxysme, il serait incorrect de dire que cette forme transgénérique est une manœuvre « au petit bonheur la chance ». Loin d'être une organisation hasardeuse, cette écriture, dont le ton autobiographique résonne fortement, serait une recherche d'un langage susceptible de raconter au mieux la vie de celle qui s'y livre.

Ensuite, au niveau discursif, l'entrecroisement de discours hétérogènes est à tel point qu'il nous fait douter quelques fois de la validité de notre interprétation. Au mélange

des genres et des registres littéraires, la romancière ajoute différentes figures de styles qui ont pour fonction d'établir des connections entre différents niveaux de l'univers.

Donc, la deuxième caractéristique que nous avons décelée est liée à ce glissement métonymique du « je » qui passe d'un statut ordinaire à un statut mythique : l'ascension qu'entreprend le « je » évolue à travers différentes expériences qui parfois élèvent sa conscience parfois la ramène vers le bas de l'existence jusqu'à atteindre une unité cosmique. Pour l'amour d'une unité plurielle, Nina Bouraoui va mêler le « je » individuel de la narratrice à un « je » plus important et plus résistant afin d'assurer le brassage vertical et horizontal de toutes les formes d'existences.

Ce constat corrobore la remarque citée plus haut sur l'intention de la romancière à faire de son écriture le lieu de la réflexion de soi par soi. En la plaçant sous le signe de la cohabitation et du composite, elle vise sans doute à mettre en avant l'hybridité de son identité personnelle. Il est donc tout à fait vrai que l'une des caractéristiques majeures qui peuvent servir à définir son projet est, si on peut la désigner ainsi, le collage. A la lumière de cette technique qu'elle semble pratiquer, il est permis de penser qu'il y a chez elle un réel souci de mettre en relation des éléments à priori inconciliables.

Ainsi, le but de cette partie est de mettre en exergue les interférences génériques et discursives présentes dans l'œuvre. Nous allons dans un premier temps, nous intéresser à la conversion générique, qui encore une fois n'est pas le fruit hasardeux d'une réflexion sans objectif précis. Pour valider cette hypothèse, quatre catégories codiques seront notre fil d'Ariane : nous verrons de proche en proche que l'œuvre à connotation autobiographique passe à loisir de la forme narrative au journal intime jusqu'à s'immiscer dans la fiction qui atteint quelques fois le paroxysme de l'imagination avec la tonalité fantastique.

Dans un second temps, nous tenterons de saisir les glissements du « je » d'une identité autobiographique, ou plutôt autofictionnelle, à une identité mythique et surtout de comprendre l'intérêt de recourir à une telle pratique.

Chapitre I]

Fragments autobiographiques dans l'écriture d'identité de fiction

Cet intitulé fait écho à un mélange de fragments qui entrelace vérité et fiction : un genre que les critiques hésitent à nommer avec précision en raison des affinités que se partagent les différentes écritures de ce type qui mêlent le factuel au fictif. Nous sommes également confrontées à cet écueil : quel intérêt en effet d'affirmer simultanément le vrai et le faux d'une écriture qui, en dépit de sa tendance autobiographique, est mise sous la tutelle du romanesque ?

Deuxième écueil : quel rapport pourrait-il y avoir entre le postulat identitaire, qui fait dans l'œuvre force de loi, et la logique du fragment ?

Disons-le d'emblée et sans perplexité, une œuvre littéraire n'est pas un document civil qui renseigne sur la vie de son signataire. En revanche, la vision qui s'y déploie est inhérente, à tous points de vue, aux rapports de l'auteur à soi-même et à son monde environnant. Evidemment, il en est de même avec Nina Bouraoui. De manière assez générale, l'œuvre de cette auteure se confond, par certains aspects, avec sa vie et semble la désigner comme le personnage principal de ses récits. Nombreuses sont les informations qui rappellent clairement ou par connivence qu'il s'agit bel et bien de son histoire personnelle. Et pour éviter toute éventuelle confusion, disons qu'elle s'en est fortement inspirée.

Dans cette mesure et en vertu des fragments autobiographiques disséminés par-ci par-là, il n'est pas imprudent de valider l'hypothèse d'une écriture qui prend sa source dans la vie de la romancière. Seulement si nous tenons compte de la conventionalité générique de ce modèle d'écriture, il va falloir reconnaître que la formule bouraouienne ne jouit pas d'une autorité sans faille.

Etant de l'entre deux origines, la romancière a sans doute opté pour une forme d'écriture susceptible de mettre en avant sa fracture identitaire. En conséquence, la structure linéaire du récit traditionnel est pervertie au profit d'une forme en parfaite résonance avec la problématique identitaire dont cette esthétique du morcellement se fait l'écho.

La relation inextricable entre la tentative autobiographie et le morcellement est, dans ce cas, nécessaire en ce qu'elle renvoie à un être en quête de ses souvenirs. On verra donc que l'écriture de Nina Bouraoui se nourrit de son vécu réel, qu'elle est pour une grande partie autobiographique, mais nous montrerons aussi, au fur et à mesure de

l'analyse, que cette cohérence attendue est brouillée, remise en question et parfois même contestée par la forte présence d'éléments fictionnels. D'où l'orientation de l'acte autobiographique vers des limites invraisemblables jusqu'à verser, tel qu'il se révélera, dans l'autofiction.

Ainsi, située au carrefour d'une pluralité de genres, l'écriture du moi chez Nina Bouraoui ne s'éloigne pas de la tendance moderniste qui rompt avec les caractéristiques d'un récit de vie continu. Nous verrons que l'expérience racontée est à plusieurs endroits falsifiée, lacunaire, restreinte et surtout en morceaux. Ce sont bien sûr ces caractéristiques, lesquelles sont en rapport avec notre objet d'étude, qui ont attiré notre attention.

On l'aura compris, il s'agit pour nous, dans ce chapitre, de trouver des réponses à des questions qui doivent in fine aboutir à une seule et même explication. Quels sont donc les éléments qui nous permettent de parler d'un projet autobiographique ? S'agit-il du vécu réel de la personne de Nina Bouraoui ? Peut-on légitimer son intention de dire le vrai sur soi ? Jusqu'à quel degré peut-on accrédi-ter un discours soi-disant autobiographique dans une œuvre de fiction ?

Supposons que cette réflexion s'impose, quelles autres marques laissées dans les textes peuvent témoigner de l'authenticité du récit ? Quelle est la nature de cette autobiographie, si autobiographie il y a ? Autrement dit, quelle est la stratégie d'écriture qu'elle a mise en œuvre pour transcrire son expérience de vie ? Pourquoi s'est-elle écartée du schéma du récit canonique ? Quel est l'intérêt de cette forme d'hétérogénéité « compromettante » ? Quelle est la part de fiction dans ce projet ? Et enfin pourquoi cette quête d'identité, puisque c'est de cela dont il s'agit, s'assortit-elle d'une part de fiction ?

1. Fragments autobiographiques : du « moi social » au « moi profond »

Il paraît banal de rappeler que les deux syntagmes mis entre guillemets sont empruntés à la théorie proustienne des deux « moi ». Cependant, il nous semble utile de préciser que nous n'avons ni la prétention ni l'intention de réinvestir cette topologie que Marcel Proust avait d'ailleurs établie pour définir prioritairement le moi créateur.

Il s'agit donc, en ce qui nous concerne, d'un simple emprunt de vocabulaire pour dire que l'œuvre de Nina Bouraoui, qui est indéniablement l'histoire d'une reconstitution du Moi, porte en son sein des éléments inhérents à la vie sociale et intime de son auteure. Dans une perspective totalisante censée définir entièrement sa personne, joindre le privé au public nous paraît approprié. C'est-à-dire que pour parler de soi de manière irréductible dans une œuvre conçue pour s'y refléter, il fallait s'y représenter sous ses différentes facettes. Pour atteindre l'unité et pallier au morcellement du Moi mis en scène, l'auteure mêle aux échos de sa vie sociale des vérités relevant de sa sphère intime. Dans une approche autobiographique, aucune opposition entre le dehors et le dedans n'est envisageable. Ainsi, pour s'écrire, Nina Bouraoui s'est appuyée à la fois sur des signes extérieurs, qui l'identifient comme étant la personne en question, et sur des vérités profondes qui concerne sa propre intimité. Inséparable l'un de l'autre, sous le moi social se dissimule irréfutablement le moi intime.

Notre objectif, dans ce point d'analyse, est de valider l'hypothèse autobiographique d'une œuvre entendue comme étant le miroir dans lequel l'auteure reconnaît son image globale. Nous ne pouvons l'ignorer, ce choix d'écriture indique une fusion entre l'être de Nina Bouraoui et les personnages de papier qu'elle invente. A ce propos, considérés comme des profils littéraires de la romancière, les différents avatars déployés dans toute son œuvre seront désignés dorénavant et tout au long de l'étude par le mot-clé « narratrice ». Dès lors, pour vérifier la crédibilité de son témoignage autobiographique, nous allons établir des rapprochements entre l'auteure et la narratrice qui représente l'ensemble des personnages inscrits dans tout le recueil.

Dans cet espace réservé à l'autobiographie, nous allons donc devoir vérifier un par un les éléments caractéristiques de ce genre tels que l'identité onomastique et le pacte de sincérité théorisés par celui qui fait autorité dans ce domaine, Ph. Lejeune.

a. La construction fragmentaire d'une identité civile

Avant d'expliquer le titre, rappelons pour commencer la définition de l'autobiographie telle qu'elle est donnée par Philippe Lejeune : «*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.* »¹⁹ En référence à la citation, nous pouvons dire que puisqu'il s'agit de raconter son parcours personnel, la représentation devrait suivre la trame linéaire propre aux récits de vie.

Or, il ressort de la lecture de l'œuvre de Nina Bouraoui que cette écriture du moi développe une structure narrative discontinue. Nous pouvons aisément comprendre que la forme habituelle du genre autobiographique a été abandonnée par l'auteure au profit d'un autre projet qui ne favorise pas le schéma classique des récits de vie. Celui-ci est plutôt anachronique et lacunaire d'où l'intitulé mis en exergue. Ainsi, l'esthétique qu'elle a choisie pour raconter son expérience personnelle est celle du fragment. Il faut donc entendre par construction fragmentaire d'une identité civile, « la syntagmatique d'une narration » qui organise des éléments de l'existence de la romancière sous l'angle de la poétique du morcellement. Il est manifeste que pour Nina Bouraoui, écrire sur soi ne se confond pas avec la forme autobiographique communément admise.

Inutile de l'examiner de près, une seule lecture suffit pour se rendre compte que son écriture ne répond pas à la définition du genre classique tel qu'il est énoncé par Ph. Lejeune. Manifestement, la romancière a préféré s'engager dans une autre esthétique qu'elle estime sans doute moins rigoureuse et moins contraignante ; puisqu'en effet dans celle-ci, elle s'autorise des manœuvres que la ligne droite ne tolère pas.

Au demeurant, à la lecture de l'œuvre, une et une seule impression s'impose, celle effectivement d'une écriture qui met l'accent sur le vécu personnel de Nina Bouraoui. Ainsi, nonobstant cette irrégularité et cette panoplie de modes d'écriture qui pullulent dans l'œuvre, l'autobiographie y occupe, malgré sa faible consistance, une place prépondérante et imposante au point de considérer toute la production comme une vaste écriture d'un moi autobiographique.

¹⁹ LEJEUNE Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, réed. 1996, p.14

En dépit de la dissémination par-ci, par-là des éléments de la vie de l'auteure, il est indéniable, que notre corpus contient des indices suffisants pour le classer dans la catégorie correspondante. A présent, il faut se demander si cette écriture, qui se révèle de nature discontinue, ne nuit pas au caractère véridique de l'œuvre.

Par conséquent, il serait approprié de s'interroger sur la visée de cette tendance esthétique. Nous le disions : « *On n'écrit rien en dehors de soi* »²⁰ et certains considèrent que « *toute écriture est écriture du moi.* »²¹ Dans ce cas, si l'on admet que tout projet esthétique d'une vie est une autobiographie, alors nous serions en droit de penser que se mettre en scène est plus qu'une simple envie de raconter son parcours. Il faut bien en convenir que derrière cette projection de soi, il y a un sens implicite à dégager. Il paraît que Nina Bouraoui s'en est saisi à des fins au-delà d'une simple histoire personnelle. Résolument, elle semble avoir contourné le schéma canonique des écritures autobiographiques pour raconter probablement ce qui ne peut se raconter que par le biais d'une esthétique du fragment. Notre propos dans cette séquence est donc de trouver des éléments du vécu autobiographique de la romancière. Inspirés fortement de sa propre vie, trois de ses récits²² pourraient être qualifiés aisément de récits à tendance autobiographique. Les allusions et références personnelles qui y figurent confirment l'existence d'un canon autobiographique facilement identifiable.

D'un point de vue générique, l'œuvre de l'auteure renferme des marqueurs textuels qui correspondent plus ou moins à la définition de Ph. Lejeune : des récits à la première personne, des éléments de l'état civil, et le parti pris de sincérité, acquièrent un crédit de vérité à l'histoire narrée. Pour commencer, vérifions la mention cardinale qui confère à l'œuvre son caractère de vérité. Nous savons que Philippe Lejeune a insisté sur l'identité du nom de l'auteur que nous devons retrouver à la fois sur la page de garde et à l'intérieur du texte. Parce que « *L'autobiographie ne se fonderait pas sur*

²⁰ PINTHON M., « Marguerite Duras et l'Autobiographie : le pacte de vérité en question ». In : Marten Van Buuren (éditeur), *Autobiographie et autofiction*, Relief vol.3, n°1, 2010. www.revue-relief.org

²¹ GUSDORF G., *Les écritures du moi, Lignes de vie 1*, Paris : Odile Jacob, 1991

²² Il s'agit de *Le Jour du séisme*, *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées*

une ressemblance approximative entre personnage et auteur mais sur une identité clairement définie par le nom propre. »²³, nous devons nous assurer que cette clause d'identité est validée dans l'œuvre par la correspondance entre le nom de l'auteure et ceux de ses doubles littéraires. En effet, cette identité nominale de la dite triade est affirmée et répétée à plusieurs endroits dans le récit intitulé *Garçon manqué*. Nous y rencontrons souvent le nom de famille de la romancière donné comme gage de vérité. Tantôt transcrit en lettres suivies : « *La famille Bouraoui* » (*Garçon manqué*, p.176), tantôt segmenté comme pour l'épeler : « *Lettre par lettre. B-o-u-r-a-o-u-i* » (*Garçon manqué*, p.123) et dans ce cas, la transcription littéralement des caractères composant son nom n'est certainement pas fortuit. Il doit probablement servir à rappeler qu'elle est écrivain d'expression française portant un nom d'origine algérienne, maghrébine ou tout simplement arabe. Sa façon d'orthographier son nom clairement à la lettre ne peut que dévoiler une angoisse vis-à-vis des autres. La peur d'être mal nommée peut-être ? La crainte que l'on torde ou que l'on écorche son identité peut expliquer ce souci de séparer par des tirets chacune des lettres constituant le nom Bouraoui.

Nous pouvons énoncer que par la reprise exagérée de ce genre d'indication, le pacte autobiographique est accompli. En le ressassant, la romancière scelle un contrat de confiance avec son lecteur et s'engage à dire le vrai sur soi. A d'autres endroits de l'œuvre, elle se présente sous son vrai nom tel qu'il est mentionné dans cet exemple : « *Yasmina Bouraoui* » (*Garçon manqué*, p.96)

Nina, de son vrai nom Yasmina Bouraoui, vise par cette façon de se présenter à prouver ou du moins à donner l'illusion que le personnage mis en scène est l'auteure elle-même. Signe de sincérité ou artifice littéraire, par ce geste elle nous fait serment de vérité et nous demande de croire à son histoire. Néanmoins, si c'est Yasmina son prénom officiel, pourquoi ne signe-t-elle pas ses œuvres de son vrai nom ? Le prénom que nous retrouvons sur les couvertures des textes est celui de Nina. Quelle est donc l'histoire de ce deuxième prénom qu'elle met en avant ?

Dans l'exemple qu'elle cite en page 123 de *Garçon manqué*, elle explique, en rapportant les propos d'une amie française- qu'elle avait l'habitude de rencontrer

²³ MICHINEAU S., *L'Auto fiction dans l'œuvre de Colette*, Paris : Publibook, 2008, p57.
www.books.google.fr

chaque été lorsqu'elle partait en vacances chez ses grands parents- comment les autres l'ont dépossédé de son vrai prénom Yasmina:« *On préfère t'appeler Nina plutôt que Yasmina. Nina ça arrange. Ça fait espagnol ou c'est italien. Comme ça on a pas à expliquer nos fréquentations* » (*Garçon manqué*, p.123) Après cette explication, nous nous demandons si la reprise de ce prénom qui tire son origine d'une culture orientale ne serait pas sérieusement une revendication de sa culture algérienne. Nous sommes en effet en droit de le penser vu qu'elle n'a jamais pu revenir en Algérie depuis l'âge de quatorze ans. Cela s'expliquerait par un irrésistible besoin de se rattacher grâce au lien onomastique à sa terre paternelle. Et lorsqu'elle écrit en page 60, toujours dans la même œuvre: « *je passe de Yasmina à Nina (...) C'est un assassinat* », elle reconnaît sa part de responsabilité d'avoir accepté par son silence de s'effacer en prenant soin d'expliquer qu'elle voulait par son attitude échapper au racisme. De peur de souffrir de la médisance et du mépris des Français, elle dit s'être résignée à porter un diminutif qui n'est autre de son point de vue que la métaphore de sa mise à mort. Pour ce qui nous intéresse, rappeler sa vraie identité pourrait être interprété comme un désir d'éviter au lecteur toute pensée dubitative à l'égard de son récit. Il n'y a pas de doute, la romancière s'appuie sur cette approche pour insister sur le caractère véridique de son expérience existentielle.

A coté du nom réel de l'auteure, nous sommes saisies par la présence remarquable d'un dispositif référentiel qui donne au récit une dimension crédible. L'identité de la créatrice de l'œuvre est soutenue par une série d'indications qui confirment tout compte fait qu'il s'agit bien de l'expérience de vie personnelle de Nina Bouraoui. Nous y trouvons donc des données autobiographiques telles que sa date et son lieu de naissance évoqués presque fièrement ici: « *le 67. C'est ma date de naissance, c'est l'année où je suis arrivée à Alger* » (*Mes mauvaises pensées*, p.44) et presque sans la moindre intonation là : « *Je suis à Renne. Mon lieu de naissance* » (*Garçon manqué*, p.44) Cette inflexion vocale aurait-elle quelque chose à voir avec son lieu de naissance, la France : « *je suis née à l'Hôtel-Dieux de Renne ?* » (*Garçon manqué*, p.54) La réponse semble affirmative. L'ajout de cette donnée est digne d'être considérée car le verbe « renaitre » est lourd de sens : « *Je renais à Alger appartement du golf, septembre 1967* » (*Garçon manqué*, p.22) Cette information introduit le

problème identitaire qui secoue l'être de Nina Bouraoui. Dire qu'elle renait une seconde fois en Algérie pourrait être interprété de deux manières : c'est d'abord un acte de revendication dans la mesure où elle demande à ce qu'elle soit reconnue également comme une Algérienne à part entière. Et puis, la renaissance est porteuse d'un sens positif, celui de la résurrection, du retour à la vie après la mort.

Nina Bouraoui serait-elle en train de dire que la France est son tombeau ? Aussi inconcevable que l'idée puisse être, n'empêche que ses propos le laissent entendre. En tout cas, la phrase en question suggère en filigrane cette traduction qui s'impose d'ailleurs d'elle-même étant donné qu'une marge importante de l'œuvre loue les bienfaits d'une enfance passée dans le giron de l'Algérie et non ailleurs.

C'est ce pays en effet qui constitue l'essentiel de ses récits. Cité à outrance dans tous les textes, même les plus éloignés de la perspective autobiographique, l'espace qu'on lui associe est tellement ressassé, par recoupement d'énoncés repris çà et là, qu'on finit par identifier la ressemblance. Voici les quelques exemples qui dénotent une description méticuleuse des lieux algériens qu'elle a jadis fréquentés : « *Nous vivons dans un immeuble construit sur pilotis, bordé par une forêt d'eucalyptus* » (*Mes mauvaises pensées*, p.19) Dans un autre récit loin d'être taxé d'autobiographique, elle reprend la même description : « *Je sais ma maison, la Résidence, le Parc, les sept bâtiments unis en arc de cercle, l'Orangerie* » (*Garçon manqué*, p.41) Voici ce qu'elle déclare au sujet de ce parc dans une interview accordée à Dominique Simonnet²⁴ : « *Un jour dans un parc en Algérie, un homme m'a pris la main sous les orangers, il a tenté de m'enlever, mais ma sœur m'a sauvée...* ». Cet épisode est de surcroît raconté à plusieurs reprises dans son œuvre. Elle le redit encore dans cet exemple : « *Le parc enferme sept bâtiments de treize étages chacun, désignés par des lettres, un déclin de A vers G. La résidence d'Oria, construite sur pente et pilotis* » (*L'âge blessé*, p.62/63) et dans cet autre : « *Je perds l'Orangerie, la rotonde des quatre bancs, les glycines, les préaux ouverts sous les sept bâtiments unis en arc de cercle, la Résidence* » (*Le Jour du séisme*, p.22/23) Pour nous, il est presque évident

²⁴ SIMONNET D., « Ecrire, c'est retrouver ses fantômes », L'Express publié le 31/05/2004. www.lexpress.fr

que tous ces passages qu'elle égrène comme un chapelet, ont une seule chose en commun : révéler son amour et son attachement à cette mémoire onomastique qui la ramène dans l'Algérie de son enfance. Le plus frappant c'est qu'elle ne se rassasie pas d'évoquer, à quelques exceptions près, tous les toponymes qui figurent sur la carte géographique de ce pays : Jijel(la ville natale de son père), Alger, Blida, Tipaza, Moretti, Chenoua, Mila, Bordj, Asssekrem, Béjaia, Tlemcen, Hoggar...Elle tente certainement par cette liste de noms de lieux qu'elle évoque, en tant qu'endroits connus et visités, de nous persuader de l'authenticité de ses anecdotes. Ce qui apparaît important à retenir c'est que l'autobiographie chez Nina Bouraoui est avant tout le récit de son attachement à la terre de son père. Lorsqu'elle dit que sa mémoire est « *..natale et algérienne.* » (*Le Jour du séisme*, p.16), elle sous-entend qu'elle ne saurait pas raconter en dehors de son histoire avec ce pays. Et pour faire croire au lecteur que tout est vrai, qu'il ne s'agit pas d'artifice, elle ne lésine pas sur l'information allant jusqu'à nommer presque tous les membres de sa famille. Alors elle nous apprend, entre autres, le nom de sa sœur aînée qui occupe de surcroît une place incommensurable dans l'œuvre. Citée dans plusieurs récits, elle lui accorde le statut de l'alter ego: « *Ma sœur, Djamila, est mon visage, aimé* » (*Le Jour du séisme*, p.66) Fière sans doute de son modèle de référence, elle ressasse son prénom comme une incantation et comme si elle voulait se fondre en elle : « *...Mlles Djamila et Yasmina Bouraoui* » (*Garçon manqué*, p.123) Elle nous révèle aussi sa date de naissance : « *Ma sœur naît en 1962* » (*Garçon manqué*, p.60) et la conversion de son prénom algérien : Djamila, à l'instar de Nina, ne jouira pas non plus de son vrai prénom en France. Celui-ci a subi également une assimilation forcée en le faisant passer d'une appellation orientale à une appellation occidentale : « *Jami et Nina* » (*Garçon manqué*, p.54) N'est-ce pas que Nina Bouraoui tente tout pour produire l'effet de sincérité ? Nous faisons ici allusion aux énoncés dans lesquels elle cite nommément son père « *...Rachid* » (*Garçon manqué*, p.54) Rien à priori ne nous oblige à prendre cette donnée pour vrai, car il n'est indiqué clairement nulle part dans les travaux officiels des critiques qu'il s'agit réellement du nom de son père. En revanche, certains sites, bien qu'ils soient peu fiables, mentionnent en effet que le père de Nina Bouraoui se prénomme Rachid et qu'il est également un haut fonctionnaire international.

Pour ce qui est de Rabiâ et de Bachir désignés comme les dédicataires de son œuvre *Le Jour du séisme*: « *Je viens de la terre de Rabiâ et de Bachir, ses parents* » (p.96/97), la dédicace adressée à leur endroit nous invite à croire que ses ascendants paternels portaient véritablement ces noms là. Ailleurs, dans un autre récit, elle les convoquera encore une fois pour s'identifier physiquement à eux. Outre la volonté de crédibiliser son histoire, ce désir de ressembler à ses ascendants algériens évoque l'idée d'une obsession de se définir en tant qu'algérienne. A défaut de parler l'algérien, elle s'y identifie par le corps. Prise dans ce sens, cette similitude corporelle qu'elle recherche lui assure une origine sûre et surtout identifiable. Quoi de plus évident à ses yeux qu'un teint brun qui parlerait à sa place.

Pour elle, cette correspondance est en elle même une identité : « *Mais je suis algérienne. Par mon visage. Par mes yeux. Par ma peau. Par mon corps traversé du corps de mes grands-parents. Je porte l'odeur de leur maison (...) Je porte la main de Rabiâ sur mon visage fiévreux. Je porte la voix de Bachir qui appelle ses enfants* » (*Garçon manqué*, p.12) Cette relation de parenté qu'elle établit avec ses grands-parents algériens peut se lire comme une exigence nécessaire pour rappeler et renforcer le lien de filiation. Nina Bouraoui raconte qu'en France elle avait presque oublié qu'elle portait un nom arabe : « *Faire oublier mon nom Bouraoui* » (*Garçon manqué*, p.92) Par peur de se faire insulter ou d'être infériorisée, elle a accepté d'enterrer ce nom révélateur de son origine maghrébine : « *Faire oublier que mon père est algérien* » (*Garçon manqué*, p.92) Il serait sans doute faux d'affirmer que la France ne lui a pas ouvert les bras. Mais la lecture de l'œuvre, aussi fictive soit-elle, laisse entendre qu'au malheur de la rupture d'avec son passé s'est ajouté le jugement raciste des Français. La preuve, c'est qu'elle ne considère pas ce pays comme l'égal, l'équivalent ou le substitut de l'Algérie mais plutôt comme son envers. D'ailleurs, le moment de la césure auquel la narratrice fait référence par l'emploi du couple avant/après ressassé dans tout le recueil, corrobore l'idée d'une sortie violente du territoire algérien et d'un départ vers un exil.

Cette transition n'est pas qu'une scène romanesque. Au contraire, c'est une vérité crue, qui s'est mise en fiction. Le fait de mentionner, dans cet espace de narration l'âge qu'elle avait au moment du départ, a pour objectif de nous persuader qu'elle s'y livre.

C'est ce qu'elle laisse entendre aussi dans cet énoncé qui suggère le devoir d'accepter bon gré mal gré la distance: « *j'ai quatorze ans, j'ai conscience de mon corps, j'ai conscience du corps de ma mère* » (*Mes mauvaises pensées*, p.97/98) Ainsi, pour s'intégrer et ne pas souffrir de la discrimination que subissent tous les Algériens et tous les orientaux en France, elle affirme qu'elle était complice de ses bourreaux. Elle dit clairement qu'elle a une part de responsabilité dans cette stratégie d'acculturation. Privée par consentement de son identité algérienne, Nina Bouraoui a dû s'effacer et ne garder de son statut civil que le profil français. Cette insistance à s'agripper à ses ancêtres, serait-ce aussi une demande de pardon et une réconciliation avec ses racines ? Ce genre d'attitude émane évidemment d'un désir de rappeler son appartenance « raciale ». Cette phrase, à titre illustratif, nous renseigne sur son amertume et sa mélancolie. Elle pense profondément qu'elle n'a : « *Rien de Rennes. Rien. Qu'un extrait de naissance. Que ma nationalité française* » (*Garçon manqué*, p.9)

A tout cela vient s'ajouter d'autres indications que nous jugeons suffisantes pour valider le caractère autobiographique de l'écriture bouraouienne. En évoquant son statut d'écrivain, la romancière fait encore une fois preuve de sincérité. D'ailleurs cette identité professionnelle est tellement répétée, à travers l'œuvre, qu'il nous est impossible de ne pas y déceler un trait de Nina Bouraoui. Sachant que la perspective autobiographique repose essentiellement sur un souci de vérité, nous pouvons affirmer que l'écriture bouraouienne regorge d'énoncés qui identifient clairement et sans aucune ambiguïté la personne de l'auteur: « *Je redeviens l'auteur qui passe à la télévision, qu'on équipe d'un micro, qu'on maquille, qu'on questionne* » (*Mes mauvaises pensées*, p.51) En effet, les interviews, les émissions télévisées, les passages à la radio font partie du rituel médiatique de la romancière. Lauréate des prix littéraires Renaudot et du Livre Inter, Nina Bouraoui est souvent sollicitée par des animateurs de télévision pour commenter ses écrits.

D'ailleurs à ce propos, elle confirme à Dominique Simonnet, la véracité de certains énoncés qui apparaissent parfois dans des récits éminemment fictifs. Citons à titre d'exemple la voiture bleue et l'asthme de sa mère (*Garçon manqué*) le katmandou, le club féminin (*Poupée Bella* et *La vie heureuse*), etc...

Ce qui est frappant par-dessus tout c'est cette déclaration dont elle lui fait part: « *Quand j'écris, j'ai à nouveau 7 ans (Garçon manqué), 12ans (La voyeuse interdite), 16 ans (La vie heureuse) ou 20 ans (Poupée Bella)...Je rattrape ma vie par l'écriture.* » N'est-ce pas une preuve suffisante d'une intention autobiographique ? De façon certaine, nous y acquiesçons. Dans la discussion avec Simonnet, elle ajoute ceci à propos de *Poupée Bella* : « *je retombe amoureuse des gens dont je parle.* »

Une chose est sûre, Nina Bouraoui s'applique à donner l'illusion que ses écrits sont pétris de sa vie personnelle. Dans un entretien avec Patrick Poivre d'Arvor, elle accentue la réalité de l'un de ses romans *La vie heureuse* en attribuant de la crédibilité à l'histoire racontée. Elle dit que le personnage de Diane mis en scène existe réellement et qu'elles se sont perdues de vue exactement tel qu'il est raconté dans l'œuvre: « *J'ai revu Diane il y a 15 ans (...) Elle vit quelque part sur cette terre, heureuse j'espère.* »²⁵ Son mobile, c'est probablement se libérer par le biais de l'écriture d'un trop-plein de vie. Il faut dire que ses arguments sont tellement convaincants qu'il serait inconcevable de ne pas établir un parallèle entre l'œuvre et la vie de l'auteure. Décidément, elle s'emploie à suggérer une lecture autobiographique. Ce détail ci-après est, de notre point de vue, intéressant à ajouter : cette traduction sémantique qu'elle donne de son nom, expliquant qu'il l'a prédestinée à accomplir son destin d'auteure, indique qu'elle s'investit dans son œuvre à travers ses personnages quel que soit le degré d'implication : « *Mon nom Bouraoui. Le père du conteur. D'abou, le père, de rawa, raconter* » (*Garçon manqué*, p.92)

A la lecture des deux exemples ci-dessous, nous pouvons presque assurer que l'intérêt de cette production littéraire émane d'une intention autobiographique. Cet énoncé à titre illustratif n'est-il pas à lui seul suffisant pour reconnaître le ton autobiographique qui ponctue son écriture ? : « *J'écris en français en portant un nom arabe* » (*Garçon manqué*, p.33) Et celui-ci ? : « *Auteur français ? Auteur maghrébin ? Certains choisiront pour moi. Contre moi* » (*Garçon manqué*, p.34)

Manifestement, tout concourt à dire qu'il s'agit d'une Nina Bouraoui déguisée sous la peau de personnages fictifs. En outre, elle pose à travers les deux énoncés ci-dessus la

²⁵ MENDOUSSE T.A., *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris : L'Harmattan, 2006, p.195. www.books.google.fr

difficulté de sa double appartenance: de père algérien et de mère française, elle se retrouve soumise à la loi de la classification qui répertorie les auteurs suivant leur origine ethnique et raciale. Dès lors, il paraît clairement que dans ses récits, Nina Bouraoui y retranscrit sa vie. Mais encore, pour satisfaire en nous ce besoin de vérité que nous traquons dans chaque ligne de ses textes, examinons ce détail digne d'attention cité dans ce passage : « *Quand j'écris mon premier roman, je jure à ma mère de le lui dédier. Et je ne le fais pas. Je ne la mêle pas à mon premier livre que je considère raté, il n'a aucune vérité en lui, j'aimerais qu'il disparaisse, j'aimerais tant l'effacer de ma bibliographie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.217/ 218) Lorsqu'elle nous fait la confidence qu'elle a manqué sa première expérience littéraire, à quoi fait-elle allusion en parlant de « roman raté » ? A vrai dire, pour reprendre ses propos, elle avait promis à sa mère de le lui dédicacer, mais cela n'a pas été le cas pour la simple raison qu'elle s'est rétractée et a manqué à sa parole. Mais peu importe car ce qui nous paraît intéressant à retenir c'est sa façon de sous-entendre que ce roman serait presque un intrus dans une série de récits, qui selon elle, sont pétris de vérité. Sachant qu'il s'agit de *La Voyeuse interdite*, cette œuvre dépourvue de dédicace, est en effet en dépit de sa dimension allégorique, une pure affabulation. Partant du fait que ni le texte ni le péri-texte n'établissent de lien entre la personne réelle et le personnage principal du roman (Fikria), il serait correct de valider l'argument du ratage. Cette information pourrait donc être à la fois une marque de sincérité et une façon de certifier le caractère véridique des romans publiés à la suite de *La Voyeuse interdite*. En somme, il est inconcevable pour nous de ne pas voir ce rapport qu'entretient l'œuvre de Nina Bouraoui avec son vécu autobiographique : animée d'une intention délibérée d'exploiter son expérience personnelle, elle nourrit son œuvre d'éléments qui ne sont pas sans contribuer à la possibilité d'une hypothèse autobiographique. Par ailleurs, pour assurer l'ancrage référentiel de son écriture, elle rappelle aussi la catastrophe naturelle qui secoua la ville de Chlef dans les premières années de son adolescence. Nommé à l'époque El-Asnam, synonyme de « totem »: « *Le 10 octobre 1980, la terre en Algérie. A El- Asnam* » (*Garçon manqué*, p.83) cet endroit a été anéanti par un violent séisme qui a ravagé toute existence sur son passage. Juste après ce malheur, les autorités ont dû le débaptiser pour conjurer la colère divine. C'est donc un fait réel

qu'elle met en récit : « *Ma terre tremble le 10 octobre 1980 (...) L'épicentre des ruptures loge sous ma ville Alger.* » (*Le Jour du séisme*, p.9)

Pour finir, contentons-nous de relever quelques autres énoncés qui affleurent dans l'œuvre et qui ne sont pas de moindre importance. Pris de la réalité socio-historico-culturelle que nous connaissons parfaitement bien, ces exemples fortifient la tendance autobiographique et accordent à l'écriture de Nina Bouraoui de la crédibilité.

Pour mieux nous persuader, elle se sert de certains moments clés qui retracent l'Histoire de l'Algérie en faisant néanmoins attention à ne choisir que des moments sanglants. Sans trop s'interroger sur l'importance de tels rappels, l'intérêt nous paraît évident puisqu'elle axe sa réflexion sur la question tragique de sa double appartenance.

Pour nous persuader de son déchirement identitaire, la franco-algérienne met l'accent sur des moments douloureux et déterminants de l'histoire de ses deux pays. Elle cite à cet égard les massacres commis par les Français pendant la guerre de libération :

« *C'est venger les femmes algériennes massacrées par les hommes de l'OAS.* » (*Garçon manqué*, p.62) , le moment qui fait écho au revirement idéologique de l'Algérie des années soixante dix: « *la RTA diffuse des programme religieux ou des discours politiques, je vis dans un monde d'hommes.*» (*Mes mauvaises pensées*, p.19)

et d'autres exemples encore de ce genre comme pour dire qu'il est extrêmement difficile, voire chimérique, dans un contexte aussi tragique, d'unir deux moitiés issues d'un passé noir, si ce n'est en les liant par les fils de l'écriture. Pour conclure à l'authenticité de son écriture, une clé nous est fournie par des passages pris de romans

qui n'ont, à priori, aucune raison de porter la mention autobiographique. Pourtant même dans ce type de textes, elle nous fait part de sa volonté de dire le vrai sur soi. Le recours exagéré au verbe « mentir » qu'elle emploie à la forme négative doit servir à ôter tout doute de l'esprit du lecteur. La négation de ce verbe qu'elle décline à tous les temps nous oblige à croire que son activité scripturale est un lieu du dire vrai. Comme

une évidence, cette insistance sert de gage de vérité. Cette déclaration : « *Je ne sais pas mentir* » (*Poupée Bella*, p.17) ou cette autre : « *Je ne saurais jamais mentir* » (*La Vie heureuse*, p.283) ou encore celle-ci : « *Je ne me suis jamais menti à moi-même, je crois que mon problème est là. J'ai toujours occupé le cœur de la vérité.*» (*Mes mauvaises pensées*, p.267) ont toute le même but, nous convaincre de la véracité des

ses propos. D'ailleurs, pour M. Garcia, le statut générique de l'autobiographie ne saurait constituer un fait de textualité, mais bien un fait d'*intentionnalité*.²⁶ Ce que la romancière formule dans les exemples ci-dessous nous invite en effet à lire son œuvre comme le récit de sa propre expérience personnelle. D'ailleurs toutes ses déclarations tiennent lieu du pacte autobiographique. Alors si l'«enjeu de l'entreprise» autobiographique est «l'affirmation de l'existence du moi», nous pouvons affirmer en nous appuyant sur ses dires qu'elle ne laisse aucun doute de correspondance entre la personne civile qu'est Nina Bouraoui et les avatars qu'elle met en scène dans ses romans. A ce propos, le « je » qui parcourt l'œuvre bouraouienne, renverrait, en vertu de ce qu'elle sous-entend, à l'auteure : « *Je ne suis plus l'auteur du roman, je suis à l'intérieur du roman.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.178) Pour croire que son écriture est issue d'une intention autobiographique rien de plus persuasif qu'un tel énoncé : « *Je suis traversée d'une histoire vraie* » (*Le Jour du séisme*, p.9) Pouvons-nous dénier la dimension autobiographique à une écriture dans laquelle pullule des énoncés similaires. Même s'il est extrêmement difficile de trancher clairement sur cette question, ces énoncés ont le pouvoir, en dépit de la fictivité qui caractérise toute œuvre littéraire, de la classer dans le genre autobiographique. Outre cela, nous trouvons l'auteure assez perspicace ne laissant rien échapper à sa vigilance : sachant qu'elle opère dans un domaine d'imagination par excellence, elle sait pertinemment qu'il est difficile pour nous de confondre entre un être réel et un être de papier. C'est pourquoi, elle s'évertue à brouiller les pistes pour nous faire croire que la littérature est aussi un moyen d'écrire sur soi et qu'il ne s'agit nullement de simulacre.

A s'en tenir strictement à ces énoncés: « *Je pensais que l'art nous maintenait dans une forme de vérité.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.84) cette œuvre serait une autobiographie : « *Je fais souvent le rêve du livre idéal(...) le livre de la vérité* » (*Mes mauvaises pensées*, p.166)

²⁶ GARCIA M., « Dispositifs fictionnels dans l'œuvre fragmentaire de Julien Gracq : canon réaliste et effet de fiction ». In : *L'effet de fiction* (colloque en ligne), Université autonome de Barcelone, 2001. www.fabula.org

b. Ecriture autobiographie d'une identité intime

Nous venons de voir que l'écriture de Nina Bouraoui est un projet à intention autobiographique dont le but est d'assurer une fonction identitaire pour l'auteure via le « je » mis en scène. Se joue également ici l'identification de l'auteure narratrice à l'image qui lui est intime et que la mise en scène contribuera à faire resurgir. C'est pourquoi pour répondre à la question « Qui suis-je ? », le « je » autobiographique doit explorer son intimité pour garantir une vision exhaustive et fidèle de ce qu'il est réellement.

Cette tendance à vouloir se connaître mieux oriente souvent le récit du « je » qui relève de la sphère sociale vers la voie intérieure de son moi intime. Ainsi, ne se limitant pas aux données autobiographiques que l'on peut qualifier de socialement correctes et qui ne peuvent contenter qu'un agent d'état civil, Nina Bouraoui annexe à ce mode autobiographique stricto sensu, une autre forme de discours sur soi susceptible de livrer d'autres données de sa vie restées inavouées. Dans un souci de plénitude et dans une perspective de vérité, l'auteure-narratrice ajoute donc au moi extérieur son revers, le moi intérieur. Dans ce cas, la conversion au journal intime est de rigueur puisque comme son nom l'indique, il va permettre au « je » autobiographique d'entreprendre la voix qui mène vers l'intériorité afin qu'il puisse clairement s'identifier à soi-même.

A partir de ce nouvel angle d'approche se pose donc la question de l'écriture « diariste ». Puisque c'est de cette modalité autobiographique dont il s'agit, rappelons brièvement quelques principales caractéristiques de ce registre. De par sa forme, le journal signifie, à ras le sens, une rédaction au jour le jour. Or, peut-on parler d'une véritable configuration journalière de l'œuvre bouraouienne dans son ensemble ? A priori la réponse est négative. La dimension journalière n'est pas du tout prépondérante dans l'œuvre totale de Nina Bouraoui. Elle n'est pas non plus développée dans plusieurs volumes. Au contraire, un seul récit des onze romans se classe sous l'apparence taxinomique de l'écriture diaristique, celui de *Poupée Bella*. C'est seulement la romancière qui qualifie toute sa production de journal intime. Alors pourquoi emploie-t-elle ce vocabulaire ? Quelles sont ses motivations ? Pourquoi a-t-elle éprouvé la nécessité de lui attribuer cette désignation. Si le journal revêt une telle importance à ses yeux, ce n'est certainement pas lié exclusivement à sa configuration

chronologique étant donné qu'il n'y a qu'un seul de ses textes qui est bâti selon cette représentation. Quel but s'assigne-t-elle en qualifiant toute sa production de journal intime ? Avant de répondre à cette interrogation, nous aimerions citer P.A.Spalding dont les propos semblent rejoindre l'avis de Nina Bouraoui, pour qui justement la forme conventionnelle importe peu. Elle écrit: « *Les journaux, qui sont le reflet si fidèle de la nature humaine sous toutes ses formes, ne sauraient être soumis à une classification stricte.* »²⁷

Faut-il après cela s'étonner que l'œuvre, bien qu'elle soit loin de ressembler au canevas formel de ce type d'écriture, porte cette étiquette ? Il nous semble que si l'auteure tient tant à la ranger dans cette case, c'est qu'elle lui assigne une fonction que seul ce genre de pratique peut remplir. C'est-à-dire la fonction standard qu'on lui attribue habituellement telle que se confesser, se mettre à nue, se faire connaître sous son vrai visage, etc... Sauf qu'il faut multiplier ici la fonction par trois se rapportant respectivement à « la factualité du récit », à « la nature autodiégétique de la narration » et « sa discontinuité ». Trois éléments que décrit d'ailleurs parfaitement bien Xavier Pla dans son article *La feinte autobiographique* :

Premièrement, « Le journal intime fait partie de ce que l'on appelle habituellement les genres « non-fictionnels »²⁸ Donc, le premier trait duquel Nina. Bouraoui a voulu tirer profit est la confusion que l'on peut faire entre cet écrit, qui n'est autre qu'un exercice de littérature, et le journal intime que l'on adresse à soi et que l'on désigne communément par journal personnel. N'ayant pas acquis à juste titre le statut de genre littéraire, l'écriture diaristique s'apparente plus à l'autobiographique qu'au fictionnel. Voici à ce propos ce que la critique pense à ce sujet : « *Si le Journal n'est pas normalement conçu comme une œuvre d'art, c'est en partie parce qu'il ne paraît pas comme un texte construit selon les règles que nous associons avec l'élaboration d'une*

²⁷ Cité par HEBERT P., « Jalons pour une narratologie du journal intime : le statut du récit dans *le journal* d'Henriette Dessaulles ». In : Voix et Images, vol.13, n°1 (37) 1987, p.140.
www.erudit.org

²⁸ PLA X., « La feinte autobiographique : L'écriture de Josep Pla entre autobiographie et autofiction ». In : LAOUYEN M., *Perceptions et réalisation du moi*, P.U.Blaise Pascal, 2000, p.195. www.books.google.fr

*telle œuvre. C'est-à-dire qu'il n'est pas un texte composé selon un plan élaboré à l'avance ; il n'est pas non plus le résultat d'une longue méditation-au moins au préalable ; et surtout, il n'a pas été retravaillé, méticuleusement façonné par l'artiste, avant d'être livré au public. »*²⁹

Deuxièmement, en tant que narration autodiégétique, le journal intime, sans pour autant en faire une vérité absolue, est le lieu du dire vrai sur soi, et plus précisément de ce qui est de plus intime en soi. Voilà sans doute ce qui explique l'usage de l'adjectif « intime » dont l'emploi paraît tout à fait approprié puisqu'il correspond parfaitement avec ce qui va être révélé par la « diariste ». A ce propos, le terme « diariste », que nous mettons délibérément entre guillemets- introduit en France en 1952 par Michèle Leleu³⁰ et adopté d'un commun accord par les critiques- désigne celui qui tient son journal. C'est-à-dire, que l'auteur est à la fois le signataire et le personnage de son récit. C'est cette proximité au réel, évoquée différemment dans le point précédent, qui confère en partie à cette conversion générique tout son intérêt.

Troisièmement, « *Etroitement lié au concept de discontinuité, le journal intime est un exemple d'écriture fragmentaire qui semble s'annoncer comme la seule expression littéraire capable de refléter un monde qui, lui aussi, est devenu fragmenté et décomposé.* »³¹ Cette dernière caractéristique n'est pas non plus anodine dans la mesure où elle rappelle la problématique du lien entre l'écriture du moi et l'esthétique du fragment.

Ce sont donc, selon nous, ces trois critères qui ont motivé le recours de l'auteure à cette modalité autobiographique. Nous les examinerons tour à tour, un par un. Mais avant, rappelons les questions qui nous préoccupent et qui sont censées nous servir de fil d'Ariane :

Quel intérêt d'ouvrir l'autobiographie au journal intime ? Sur quel type de crédibilité mise l'auteure ? Quel intérêt pourrait avoir une écriture entièrement tournée vers un moi intérieur ? De quel portrait d'elle-même nous fait-elle part ? Mis à part ce portrait

²⁹ ALBLAS A., « L'œuvre instantanée : le Journal d'André Gide II ». In : BAAG n°141, octobre 2003, p.503. http://www.andre-gide.fr/pdf/140_Albas.pdf

³⁰ « D'où vient le mot « diariste » ? ». www.autopacte.org

³¹ PLA X., *op.cit.*, p.195

privé de soi qu'elle met en scène, serait-ce le paradoxe chronologique sur lequel se fonde cette écriture qui constituerait sa motivation première? Est-ce sa mise en forme qui lui procure un avantage? Ce sont ces interrogations auxquelles nous tenterons de répondre dans cette séquence d'analyse.

-Le journal intime, gage de vérité

Nous aimerions, en prélude à ce point, commencer par reprendre cette question que l'on a déjà posée avant nous et à laquelle nous avons presque répondu dans les lignes précédentes : le journal intime est-il une pratique littéraire ou juste une écriture ordinaire?

Selon certains critiques, cette catégorie autobiographique a été longtemps controversée et sa légitimité esthétique n'a été reconnue que très tardivement, bien que l'idée soit née au XVIII^e siècle. A la question posée par G. Poulet : « *Le journal intime est-il un genre littéraire ? M. Girard lui répond : « Il tend à le devenir. »* »³²

Izabella Badiu mentionne que ce n'est qu'au XX^e siècle que la critique a érigé le journal intime au rang de genre³³.

L'autre question qui se pose est celle de savoir pourquoi lui a-t-on refusé ce statut. La réponse est presque évidente ; c'est parce qu'en tant que genre factuel, ce style d'écriture pétri d'authenticité fait douter de sa valeur esthétique. Mais alors, ce soupçon qui plane sur le journal intime, est-ce un écueil ou un privilège ?

En ce qui concerne Nina Bouraoui, tout porte à croire que c'est cet aspect qui l'a décidé à jouer sur l'illusion du genre. Dans ce sens, sa volonté est de nous persuader qu'elle fera preuve d'une très grande sincérité. D'ailleurs, à l'instar de l'autobiographie, cette écriture diariste « *fait du sujet écrivant l'objet même de l'écriture.* »³⁴ C'est ce que nous disions peu avant que ce pacte d'authenticité ne nous

³² Cité dans « Les journaux intimes ». In : Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n°17, 1965, p.269. www.persee.fr

³³ BADIU I., « Enjeux théoriques de l'étude des journaux intimes du XX^e Siècle ». In : La Revue Arches, n°4, 200. <http://www.arches.ro>

³⁴ ACKE D., « Textes à caractère privé ». In : Knab, P-E., *L'aube de la modernité 1680-1760*, Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Compagny, 2002, p.388. www.boobks.google.fr

autorise à prendre l'auteure et la narratrice pour quasiment une seule et même personne. Dans ce genre d'écrit personnel, le pacte autobiographique devrait en principe faire autorité. C'est la raison pour laquelle nous emploierons le mot diariste sans guillemets pour désigner indifféremment aussi bien l'auteure que le personnage mis en scène. Ainsi, que pouvons-nous dire du « je » qui parle? Quel nom se donne-t-il ? Se présente-t-il sous un substitut nominal ?

Il faut savoir que dans ce texte précisément qui s'affiche sous la forme du journal intime, en l'occurrence *Poupée Bella*, aucune identité proprement dite ne se laisse lire: le « je » qui prend en charge le discours reste dans l'anonymat total. Une voix féminine dit avoir un nom, un prénom, et une adresse mais sans divulguer une quelconque bricole d'information de son identité civile. Elle se contente de dire : « *J'ai un prénom.* » (*Poupée Bella*, p.16) Mais pouvons-nous pour autant la distinguer de Nina Bouraoui ?

Il est clair qu'elle ne s'y identifie pas explicitement mais elle parsème son espace de traces qui laissent entrevoir au travers l'image du personnage le visage de l'auteure. Cet énoncé à titre d'exemple nous exhorte à rapprocher les deux figures protagonistes : « *Ma vie est un journal intime.* » (*Poupée Bella*, p.33) Par ailleurs, le trait majeur qui nous a permis d'établir ce parallèle est en rapport avec son identité sexuelle. Rien ne semble plus important, dans ce volume, que cette caractéristique qu'elle met prioritairement en avant. Serait-ce cette intimité qui l'a encouragée à passer au journal intime ? Cette question en soulève une autre plus rigoureuse, celle de savoir pourquoi est-il si important pour elle de nous persuader qu'il s'agit de son vécu personnel ?

En effet, sur un ton assertif, elle déclare : « *..je sais que j'écris sur moi* » (*Poupée Bella*, p.68) Cette volonté de conférer un sceau d'authenticité à ses propos exige que l'on soit plus attentif à ce qu'elle nous confie.

A l'entendre dire : « *Moi je sais qui je suis* » (*Mes mauvaises pensées*, p.202), une seule idée nous traverse l'esprit : il y aurait dans sa réflexion une conviction d'être mal connue, méconnue ou même sous-estimée. Raconter son intimité et la soumettre au grand public doit émaner d'un besoin impératif d'éclaircir un soi-disant malentendu : étant exclusivement personnel, le journal intime est destiné à être gardé secret. Et donc on conçoit mal que l'on veuille à tout prix se mettre à nu. Sauf si l'intérêt derrière cet

acte est d'exposer des problématiques de la réalité humaine ayant pour but d'exhorter les autres à regarder les choses en face. Puisqu'il est destiné initialement à soi, le journal ne vise à fortiori aucun autre destinataire que son propre auteur. On conviendra que derrière ce besoin de le mettre à la portée de tous se cache un autre besoin plus impératif, celui probablement de changer le regard extérieur que les autres posent sur soi.

Fonction standard de l'écriture diariste, parler de soi est donc ce qui justifie le recours de l'auteure à ce mode d'écriture. Ainsi, centrée autour d'un trait en rapport à sa vie sexuelle, l'écriture bouraouienne prend ici l'allure d'une confession.

Voilà, selon elle, à quoi sert un journal intime : « *Je rêve d'un livre qui contiendrait toute une vie.* » (*Poupée Bella*, p.87) Se reconnaître comme tel et se découvrir à l'autre : « *Je rêve d'un stylo magique qui ne révélerait que des secrets d'une extrême importance.* » (*Poupée Bella*, p.44) Le plus important dans cette entreprise, d'après toujours la diariste, c'est de lever le tabou lié à son homosexualité: « *On devrait pouvoir tout écrire, d'une écriture qui viendrait de l'intérieur de soi, une écriture secrète et inédite.* » L'emploi du mot « rêve » indique l'espérance face à la difficulté. Livrer ses secrets les plus personnels au jugement d'autrui est à la fois un suicide et une renaissance. Suicide, parce qu'il signifie accepter de mettre fin à sa vie intime. Renaissance, parce que, elle se libère du poids de son secret. Lever le voile sur son homosexualité semble un argument suffisant pour se convertir à ce genre d'écrits qui appartient avant tout au sujet lui-même.

La nécessité de revendiquer sa *mêmeté* confirme et justifie donc le besoin de recourir au journal intime. Bien sûr, quel autre type d'écrit peut avoir cette vocation de nous révéler à nous même ?! A tous points de vue, la diariste brosse, en parlant de ce malaise, son propre portrait.

Ainsi, organisé autour de ce « tabou », *Poupée Bella*, comme nous l'avons souligné plus haut est une œuvre qui porte en son sein des vérités irrécusables. Pour accentuer le côté véridique de cette forme de communication, Nina Bouraoui n'hésite pas à ruser avec nous. Dire qu'elle ne souhaite pas être lue signifie qu'elle s'autodestine le contenu du journal. Si c'était le cas, si elle n'avait pas l'intention de le soumettre à une lecture publique, elle ne s'écrit pas une telle phrase: « *Je ne veux pas être lue* » Si

elle le dit, c'est parce qu'elle envisage sa publication. La crainte de choquer en raison de la crudité de ses aveux peut expliquer sa façon de penser. Il faut dire que le journal intime est par définition un réservoir de secret, il « *fait apparaître une réalité interne...* »³⁵ Il est le lieu où le sujet apparaît dans toute son ampleur et sous son véritable visage aussi indécent soit-il. La diariste en est consciente puisqu'elle n'exclut pas la possibilité d'être lue : « *Je ne suis pas seule.* » (*Poupée Bella*, p.69) ; : « *Il faut assumer son écriture.* » (*Poupée Bella*, p.144) En cela elle rejoint l'avis de Béatrice Didier pour qui : « *Si secret soit le journal, l'écrivain ne peut jamais être absolument sûr qu'il ne tombera pas sous des yeux indiscrets.* »³⁶

En effet, face à des propos comme celui-ci : « *Je ne sais pas mentir.* » (*Poupée Bella*, p.17) une seule pensée s'impose à nous : le journal intime lui sert de tremplin pour se confesser en public : « *Je suis le seul témoin de ma nuit, comment souvent je pense être le seul témoin de mon enfance.* » (*Poupée Bella*, p.67) Cette déclaration est suffisamment probante pour comprendre que c'est son histoire personnelle qu'elle couche sur la feuille : « *Je veux une écriture formelle. Le livre serait un rapport de police.* » (*Poupée Bella*, p.67) Incontestablement, Nina Bouraoui tente vaille que vaille de donner une épaisseur crédible à son double de papier. Concluons ce point par cette citation de Manon Auger : « *Le journal intime échappe en général au soupçon, parce qu'on conçoit mal qu'un fabulateur choisisse ce genre pour ne persuader nul autre que soi-même.* »³⁷ En substance, ce genre de discours intime sur soi ne peut être destiné qu'à autrui puisque l'intérêt in fine est de le ramener dans son monde intérieur afin qu'il comprenne le drame qui déchire son être.

-L'homosexualité comme leitmotiv

Comme nous l'avons déjà souligné, le journal intime est d'une certaine manière adressé à son signataire. Nous avons également, conformément aux propos de la

³⁵ GIRARD A., « Le journal intime, le nouveau genre littéraire ». In : Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n°17, 1965, p.99-109. www.persee.fr

³⁶ DIDIER B., « Le discours amoureux dans le «Journal »de Stendhal ». In : Romantisme, vol.18, n°62, 1988, n°62, p.61 .www.persee.fr

³⁷ AUGER M., *La fiction des journaux intimes : entre langage et construction de soi*, Publié sur Acta le 7 juin 2006. www.fabula.org

diariste, insisté sur le sceau d'authenticité que procure ce genre d'écriture personnelle. Par conséquent, quelle vérité prétend-elle rapportée ?

Il est vrai que quand on décide d'écrire un journal intime, c'est surtout pour déverser sur le papier le trop-plein d'intimité et d'émotions accumulées dans son intérieur. Mais pourquoi vouloir partager une intimité qui peut s'avérer pour autrui embarrassante? En d'autres termes, pourquoi vouloir attirer l'attention sur soi ? Voici une ébauche de réponse que nous développerons au fur et à mesure : d'après les travaux des uns et des autres, le journal intime, répond en général, à une situation de crise. En témoigne cette citation: « *Le journal intime ou personnel contribue, en tant que lieu de mémoire, à un rattachement historique, à la construction de repères temporels, dont l'un des avantages et l'un des but recherchés sont la consolidation d'une identité...* »³⁸

En effet, le journal chez Nina Bouraoui revêt l'aspect d'une quête vouée à la reconnaissance de soi. Nous pensons que cette phrase : « *je suis un secret* » (*Poupée Bella*, p.7) est éminemment significative. A sa lecture, nous nous rendons vite à l'évidence que cette écriture sur soi est ponctuée de moments de prise de parole qui s'organisent en constellations autour d'une crise personnelle difficile à avouer. Disons que la problématique autobiographique de cette auteure ne se limite pas au statut d'un « je » social connu et reconnu comme tel par les autres. Ecrire, c'est aussi se faire connaître en mettant l'accent sur ce qu'il y a de plus secret en elle. A présent, on comprend mieux cette prédilection pour les vertus de cette pratique intimiste. Jugé superficiel et partiel, la diariste préfère au « moi social » le regard introspectif, en tant que vecteur d'émotions vraies. C'est pourquoi elle libère cette part de réserve qu'elle garde enfouie en elle. En effet, l'être ne porte pas sa vérité sur son visage ni sur ses papiers d'identité. Et lorsque la romancière porte un regard sur elle-même et accepte de mettre à nu sa personnalité intime, elle tend par là à projeter de la lumière sur ce que les autres ne voient pas ou refusent de voir. Force nous est aussi de faire remarquer que la crise identitaire de Nina Bouraoui la contraint non seulement à se faire grief mais surtout à se sentir dévalorisée et marginale. Pour s'en délivrer, elle se rend compte que la porte de sortie consiste à se tourner vers soi-même, à se réconcilier

³⁸ ALLAM M.et LEJEUNE Ph., *Journaux intimes : une sociologie de l'écriture personnelle*, Paris : L'Harmattan, 1996, p.254. www.books.google.fr

avec elle-même afin que les autres puissent l'accepter comme telle. Conquise par cette idée, la diariste se tourne résolument vers son moi profond qu'elle estime plus en adéquation avec sa personne adulte. Abondamment intimiste, l'œuvre autobiographique de Nina Bouraoui se place sous l'autorité de ce moi qu'y occupe une large place.

De façon évidente, l'autobiographie de Nina Bouraoui est marquée en grande partie par l'omniprésence d'un moi qui cherche à décharger sa conscience du poids des tabous. Ainsi, pour raconter essentiellement son penchant homosexuel, la diariste nous fait introduire dans son intimité et nous guide jusqu'au fond de son âme comme pour nous obliger à la voir telle qu'elle est réellement avec ses désirs et ses fantasmes.

Bien sûr, dans ce type de confession, le « je » lyrique, en tant que fidèle allié des états intérieurs, occupe une place incomparable. Pourtant, il ne va pas droit au but et paraît impuissant face à la profondeur et la complexité de son intériorité. Une intériorité autour de laquelle il glose sans pour autant la nommer. Ne trouvant toujours pas les mots exacts pour pointer du doigt son malaise, la diariste se laisse fourvoyer dans les méandres de l'imaginaire: « *C'est mon corps que je mets en scène.* » (*Poupée Bella*, p.48) Elle continue longtemps à tourner en rond en balbutiant des mots qui, tout bien pesé, restent creux : « *Je suis dans la seule vérité. La vérité de mon corps.* » (*Poupée Bella*, p.13) Car quelle vérité a-t-elle partagée avec nous jusque là ? Presque rien.

Nous savons que la problématique du corps la préoccupe, mais sans plus. Cette phrase soigneusement rédigée sied au désir de la diariste de paraître respectable et respectueuse : « *Je suis un corps-sujet.* » (*Poupée Bella*, p.111) Mais, peu à peu, elle réussit à faire son « coming out »: « *j'ai toujours aimé les filles* » (*Poupée Bella*, p.27) Et très vite, elle se met à le répéter frénétiquement en le conjuguant à tous les temps: « *Je suis une fille qui aime les filles.* » (*Poupée Bella*, p.23) Désormais, elle le sait « sortir du placard », c'est être fidèle à soi-même : « *J'apprends le Milieu c'est-à-dire la vraie vie.* » (*Poupée Bella*, p.21) Mais ce n'est pas aussi simple. Soumise à deux tendances antagonistes, la diariste semble faire un effort incommensurable pour nous livrer son secret. Elle apparaît dans ces propos mutilée par une culpabilité morale qui la jette dans un abyme sans fond. Lorsqu'elle parle de ses expériences intimes, elle s'exprime sur un ton mélancolique qui souligne la gravité et l'immoralité de ses

pratiques : « *Il m'arrive d'avoir honte de moi.* » (Poupée Bella, p.49) Le passage à la confession n'est pas un acte facile. Ecrire ses pensées et son ressenti sont davantage difficiles. Au travers ces énoncés, se dessine le portrait d'une femme tourmentée qui n'a aucune estime pour soi : « *Il y a parfois une honte à être homosexuelle, à cause des autres* » (Poupée Bella, p.37) Sans doute, cet état est la conséquence d'une éducation à laquelle elle a longtemps été assujettie: « *Chaque fois, avant d'entrer dans une boîte de filles, j'ai peur ; parce que j'ai rendez-vous avec ma conscience. Je crois encore à l'immoralité de cette vie-là. Je viens de la vie civile.* » (Poupée Bella, p.52)

Envahie par ses doutes, ses peurs, elle se sent impudique de mener une aussi désespérante vie. Se sentant mal à l'aise dans son image de gouine, elle s'autocensure et s'auto-flagelle. Elle va encore très loin dans la description de son portrait mental. Le sentiment de la honte prend une ampleur effrayante. Elle ne se contente pas de se condamner et va jusqu'à se définir comme une personne atteinte d'extravagance: « *Je me sens malade.* » (Poupée Bella, p.11) d'aliénation: « *J'ai le vertige à l'intérieur de moi-même.* » (Poupée Bella, p.72) de démence: « *j'ai de la folie dans la tête* » (Poupée Bella, p.7) D'où cet aveu : « *Je m'ennuie, à l'intérieur de moi.* » (Poupée Bella, p.46)

Faut-il s'étonner de cette description abominable qu'elle fait d'elle-même ? Baignant dans une culture dogmatique, elle semble adhérer malgré elle au discours social qui reconnaît ces personnes comme responsables de leur échec. A tout prendre, elle est sous le prisme des valeurs et des préjugés de la société humaine. Elle craint les jugements moraux et les regards inquisiteurs. Parce que le regard des autres est insupportable, elle se résout à rompre avec le Milieu et la pratique homosexuels: « *Je dois m'arracher au désir des femmes.* » (Poupée Bella, p.29) Ecrasée par le sentiment de culpabilité, elle récite comme une prière le souhait de se voir échapper à cette malédiction. En témoignent ces phrases d'où se dégage une tonalité d'amertume fortement accentuée : « *J'aimerais être vierge du Milieu des Filles.* » (Poupée Bella, p.72) Tenue de cacher son amour saphique, l'homosexuelle vit ainsi dans la peur de devoir rendre des comptes « *Je veux bien changer de vie. Je veux bien changer d'adresse. Je veux bien changer de nom.* » (Poupée Bella, p.11) En dépit de l'immense envie d'acquérir cette liberté de la chair, sa voix ne cesse de crier sa lassitude: « *Je veux être à la fin de ma nuit.* » (Poupée Bella, p.140) et d'appeler à la rescousse : « *Je*

dois sauver mon corps. » (*La Vie heureuse*, p.279) Alors tous les moyens sont bons pourvu qu'elle s'en sorte. L'écriture en est un. Elle établit que l'acte d'écrire n'est guère un acte fantaisiste mais plutôt un moyen de sevrage : « *Quand j'écris, je n'ai plus besoin du Milieu des filles.* » (*Poupée Bella*, p.39)

D'avantage, elle pense que : « *L'écriture est un pardon.* » (*Poupée Bella*, p.72) et que la notoriété est une issue de secours: « *Toutes les filles veulent devenir célèbres, pour réparer l'homosexualité.* » (*Poupée Bella*, p.47) Il faut dire que le changement de ton et de discours nous prend ici d'assaut. Après un discours préliminaire, la voici qu'elle nous exhorte de nous garder de tout jugement moral à propos de ce que le commun des mortels qualifie de déviation sexuelle. Elle tente non de faire l'éloge de l'homosexualité mais d'expliquer qu'elle n'est guère une anomalie : « *Il faut se défaire de tous les mots sur l'homosexualité (...) On ne peut rien expliquer.* » (*Poupée Bella*, p.43) Forte de sa conviction, elle ajoute : « *Il n'y a aucun malheur homosexuel.* » (*Poupée Bella*, p.33)

Quel revirement d'opinion ! Après nous avoir persuadé de son mal être et de l'immoralité de telles pratiques, elle nous prend à contre pied et nous abreuve d'un autre discours tout à fait à l'inverse du premier. La description évoquée en amont pourrait être prise comme un détour obligé pour déconstruire les idées reçues.

En effet, interviewée par D. Simonnet à propos de cette phrase:« *Il n'y a aucune homosexualité. Cela n'existe pas.* » (*Poupée Bella*, p.149), Nina Bouraoui explique que l'homosexualité n'est pas qu'un mot et que malheureusement le langage enferme dans des images stéréotypées. Le but était donc de convoquer les clichés pour mieux les détruire : « *Je démonte un système : je déteste ce que j'écris, je déteste ce que je suis.* » (*Poupée Bella*, p.117)

Contrairement à ce qu'elle nous a fait croire, elle ne se sent pas du tout responsable de quoi que ce soit. Au contraire elle déclare être épanouie, comblée et accomplie: « *Je ne suis pas en danger. Je suis sauvée. Je sais aimer.* » (*La Vie heureuse*, p.271) Et bien plus. Elle fait des déclarations surprenantes sur les vertus de l'amour saphique : « *Trouver sa place dans le cœur d'une fille c'est enfin trouver sa place dans le monde.* » (*Poupée Bella*, p.19) Cela pourrait-être la conséquence de la prise de conscience de soi: « *Il n'y a aucune honte du désir.* » (*Poupée Bella*, p.107) Heureuse,

elle ajoute: « *Je ne sais pas si l'homosexualité a pris sur moi, sur mes gestes, sur mes vêtements, sur ma voix, je ne sais pas si cela se voit, avant je me sentais en excès de nudité, je me sentais vulgaire, je n'avais que mon corps, que mon sang, je me sentais indécente à l'intérieur de moi.* » (Poupée Bella, p.15) Appuyant ses dires par des énoncés percutants, elle explique que l'homosexualité n'est ni une perversion ni une maladie, ni un vice ni une passion dépravée mais juste un penchant inné: « *Je n'ai pas choisi d'aimer les filles, je n'ai pas choisi d'écrire.* » (Poupée Bella, p.73) Sereinement, elle admet que l'attirance qu'elle a pour le genre féminin l'a amenée à se connaître mieux et à résoudre le problème de son identité sexuelle: « *..puisque je sais que c'est moi dont je tombe amoureuse quand je pense à vous.* » (Mes mauvaises pensées, p.255) Plus apaisée, elle dit que le mal fait désormais partie du passé : « *Je commence à m'aimer.* » (La Vie heureuse, p.64) ; : « *Je suis en devenir homosexuel* » (Poupée Bella, p.49) Suite à cela, nous pouvons dire que Nina Bouraoui, sous couvert de cette narratrice-écrivaine, soumet le scriptural au service d'une problématique identitaire qu'elle a réussi à résoudre.

A notre principale interrogation : qu'est-ce qui la pousse à s'écrire ? Pourquoi y engager son intimité ? Voici par quoi la diariste nous répond: « *La main qui écrit est une main qui guérit.* » (Poupée Bella, p.126) Exercice thérapeutique, écrire chez Nina Bouraoui se confond donc avec guérir.

A présent demeure la question de la configuration générique propre au journal intime. En quoi pourrait-elle lui être profitable ? La réponse est dans ce qui suit.

-Le double aspect du journal intime

Pour rappel, ce troisième trait qui explique le choix du journal intime est lié à l'engouement porté à la configuration paradoxale propre au genre. L'écriture journalière revêt en effet deux aspects : Van Roey-Roux nous en donne le premier : « *c'est un texte écrit au jour le jour, ce qui fait du journal intime une œuvre discontinue, composée fragment par fragment, dont chacun constitue un tout en soi, quoi qu'il puisse faire référence aux fragments antérieurs.* »³⁹ Barbara Havercroft

³⁹ Citée par HAVERCROFT B., « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : le Journal intime de Nicole Brossard ». In : Voix et Images, vol.22, n°1, 1996, p.24. www.erudit.org

nous fournit le second : « *La tendance à privilégier l'écriture journalière nous amène à noter deux autres traits typiques du journal intime : il comporte une chronologie linéaire plus soutenue que les genres voisins et témoigne d'une cohérence parfois prospective, qui laisse présager un devenir incertain et ouvert.* »⁴⁰

Commençons par la première caractéristique à laquelle Nina Bouraoui semble s'être intéressée. D'un point de vue typographique, ce qu'on perçoit à première vue, c'est un espace segmenté en fragments. La discontinuité apparaît donc comme la caractéristique la plus évidente de cette modalité d'écriture. Soyons attentifs à cette citation de Ph. Lejeune : « *Si le cahier est continu, l'écriture du journal, elle, ne l'est pas du tout. Elle est fragmentaire. Elle se compose d'une suite d'« entrées » ou de « notes » : on appelle ainsi tout ce qui est écrit sous une même date.*

« *Ces unités, séparées les unes des autres, ont leur morphologie : en tête, la date, un début, une fin, avec éventuellement des divisions intérieures-divisions thématiques, une même entrée peut évoquer des sujets différents, ou rhétorique, elle peut être divisée en paragraphes. Chaque entrée est donc un mini-organisme, pris dans un ensemble discontinu : entre deux entrées, un blanc. Elles se suivent dans l'ordre du calendrier et de l'horloge, continuum qui sert à évoquer leurs discontinuités et irrégularités.* »⁴¹

D'après cette description, de toutes les écritures du moi, celle-ci est la mieux adaptée pour figurer la problématique identitaire de la diariste. Rien de surprenant qu'elle jette son dévolu sur ce modèle représentatif de son moi morcelé. Si c'est sa crise personnelle qu'elle espérait mettre en exergue, alors le pari est gagné. On peut dire en effet que son choix répond à une intention précise : en privilégiant un ordre de notation en faveur de l'éclatement de la linéarité, celle-ci cherche à attirer l'attention sur son propre drame. La matérialité du journal intime évoque à fortiori l'idée de fracture, d'écart et de distance. A l'évidence, le journal intime, genre fragmentaire par excellence, a pour fonction ici de traduire l'état d'âme de la signataire du volume. Par ailleurs, sous quelle forme typographique se présente-il ?

⁴⁰ *Ididem.*

⁴¹ LEJEUNE Ph., *Le pacte autobiographique, op.cit.*

Échelonné sur presque deux ans, tous les fragments sont écrits entre le 30 octobre 1987 et le 21 juin de l'année suivante.

Excepté la première page du livre où la mention du lieu et de la date (jour, mois et année), figurant en tête, marque clairement le commencement du journal, tous les autres épisodes ne sont précédés que d'une simple inscription indiquant la date du jour et du mois. Découpé en 229 séquences, les dates des notations ne se suivent pas pour autant. Elles sont souvent espacées dans le temps donnant ainsi un journal elliptique comme le requiert la scansion des émotions que la diariste éprouve. Les fragments sont aussi très courts et leur contenu se réduit généralement à une petite phrase brève et condensée comme « les morceaux d'une chose brisée. »

Le premier épisode introducteur annonce la lourdeur et la gravité des propos notés dans le journal. Assez long et assez énigmatique, il donne lieu à un exposé sur une intimité fuyante qui se soustrait très vite au moment présent. Les ellipses répétitives qui ponctuent le flot verbal peuvent à cet égard rappeler la difficulté de mettre des mots sur la parole intime. Fugitif et éphémère, le mal être échappe souvent au ressort des mots qui ne sont pas souvent en mesure de le traduire.

Par ailleurs, caractérisé par le principe de la datation journalière, le journal doit afficher la forme calendaire sous laquelle il s'impose à nous. Le diariste se doit de consigner des informations personnelles au jour le jour. Or, dans le cas de ce journal, nous constatons que la périodicité n'est pas quotidienne puisque la diariste se réserve l'entière liberté du rythme de son écriture : le souci n'étant pas de s'écrire quotidiennement de manière stricte et continue, celle-ci se détourne de la mise à jour régulière par des sauts en avant de quelques jours générant une structure perforée.

Manifestement, cette stratégie ne peut être innocente: ces déplacements dans le temps donnent à voir un tissu textuel décousu qui n'est pas sans rappeler l'image d'un moi chaotique. En effet, cette discontinuité des notations ne serait que la métaphore d'une crise intérieure que la diariste espère extérioriser à petites doses.

Pour ne pas succomber sous le poids de la mélancolie, pour éviter de sombrer dans la morosité introspective, elle égrène en lenteur ses douleurs l'une après l'autre : « *pour effacer mes mauvaises pensées, je tiens un carnet ; elles sont numérotées* » (*Mes mauvaises pensées*, p.79) A vrai dire, en imitant la structure du journal, Nina Bouraoui

attribue, tel qu'il se révélera à nous, une coloration à la fois négative et positive au caractère fragmentaire de ce genre d'écrit.

Le côté négatif d'abord. La disposition fragmentaire du carnet ainsi que les longues périodes de silence reflètent à la fois l'état morcelé du moi intime et le repli sur soi à des moments d'abattement. Aucune autre écriture ne peut transposer des pensées aussi éclatées, des désirs aussi fous, des rencontres amoureuses aussi instables, des lamentations aussi déchirantes, que le journal intime.

Nous pouvons à cet égard considérer que le choix générique a été murement réfléchi : l'auteure nous introduit à travers ce journal dans son intériorité qui révèle le drame d'un être né homosexuel. Cette typographie générique renforce ainsi l'image d'un moi difficile à reconstituer. En résumé, le fragment bouraouien rime avec le tragique, la mélancolie, la douleur ainsi que tout ce qui dénote et connote la solitude de la diariste. En revanche, par le recours à la fragmentation et l'effacement d'une chronologie contraignante, l'auteure vise à interrompre la coulée du temps. Ecrire en fragment, c'est circonscrire des segments de courte durée réduisant l'éternité du temps à des moments présents. L'écriture devient ainsi le moyen d'agir sur cet élément que l'auteure manipule à sa guise : « *il y a un sentiment de pouvoir dans l'écriture qui avance, c'est une façon de marquer le temps, chaque page contiendrait une heure(...) un papier chronométrique* » (*Mes mauvaises pensées*, p.117/118) en jouant avec les mots : « *Je sais toujours écrire. Je saurais toujours.* » (*Poupée Bella*, p.135) N'est-ce pas ce qu'elle déclare ici? : « *Maîtriser son écriture c'est se maîtriser soi.* » (*Poupée Bella*, p.83) Et c'est à la faveur de cette maîtrise qu'elle va tenter d'orienter sa douleur vers le dehors. En effet, cette amertume inlassablement répétée va être évacuée en petites quantités comme pour éviter le déversement d'un trop-plein de colère qui emporterait tout sur son passage. Les courts moments de peine sont enfermés à l'intérieur d'espaces temporels clos qu'elle arrête et suspend à volonté. Au vrai, il s'agit pour Nina Bouraoui de donner un coup de grâce à la notion de permanence : refuser d'étaler sa douleur c'est permettre que son âme ne souffre que dans l'instant présent. Y. Bellemare, en citant Peter Boerner, affirme que « *la présentation du journal intime met l'accent non plus sur la continuité dans le temps mais sur le*

présent»⁴² Une telle pratique d'écriture a en effet des avantages que Pascal Quignard a cerné en ces termes « *Le fragment permet de renouveler sans cesse (1) la posture du narrateur, (2) l'éclat bouleversant de l'attaque.*»⁴³ A en croire la diariste, la forme fragmentaire offre tout à fait cette possibilité de l'éternel recommencement où chaque épisode offre un nouveau départ. Et même si la douleur est la même qu'elle ressasse d'une séquence à une autre, l'intérêt s'origine justement dans cette possibilité de revenir incessamment au même traumatisme jusqu'à ce qu'il s'use. In fine, précisons que chez Nina Bouraoui, il n'y a pas de trou de mémoire ou d'oubli involontaire car son souci n'est point de reprendre tout mais de sélectionner ce qui lui semble nécessaire à consigner : « *Tout noter devient une folie.* » (*Poupée Bella*, p.39) Censées être enregistrées de manière spontanée, les entrées datées semblent en effet avoir été choisies soigneusement.

S'ajoute à ce point favorable un autre plus constructif qui constitue le côté positif du double aspect du journal intime. Introduisons-le à travers cette question : comment imposer la ligne à ce qui vient par fragment ?

Paradoxalement et en contrepoint à la fragmentation de la trame diaristique, rien nous interdit vraiment de voir à travers cette fragmentation une sorte de continuum.

Assurément, cette écriture est appréciée pour cette vertu qui la caractérise. Corollaire implicite à un semblant chronologique, vouloir l'imiter, c'est sans doute être tenté de parcourir une ligne droite : « *J'aimerais que ma main porte l'écriture ainsi, de façon légère et continue.* » (*Poupée Bella*, p.112) On peut dire que Nina Bouraoui a voulu tirer profit de la suite chronologique des dates bien que celles-ci soient éloignées dans le temps. Dans l'un de ses textes, l'auteure-narratrice énonce : « *Mon père préfère mes romans à mon journal, il déteste cette forme, de la vie annotée, répertoriée, cette somme amoureuse ; il dit qu'il ne faut pas arrêter le temps* » (*Mes mauvaises pensées*, p.17) Inutile d'épiloguer à ce propos.

⁴² BELLEMARE Y., « Jacques Godbout, diariste ». In : *Voix et Images*, vol. 10, n° 3, 1985, p. 153.
www.erudit.org

⁴³ QUIGNARD P., *op.cit*, p.54

Par ailleurs, organisées de manière discontinue, les unités constitutives du journal ne sont pas des réflexions éparses mais elles se rejoignent. Il est vrai que le flux verbal est souvent interrompu par des hiatus temporels, n'empêche que sous cette apparence désarticulée, aussi fragile soit-elle, se dissimule une forme de linéarité. Fort de ce constat, nous pouvons ainsi dire que la « déliaison » est au service d'une liaison qui tend à se former. Même si la disposition adoptée privilégie une configuration séquentielle, séparée par des écarts intermédiaires, la logique de la datation maintient au sein de la structure un fil conducteur. En effet, les fragments bien qu'ils soient indépendants dans leur forme, ne sont pas pour autant sans un lien qui les rattache puisque chaque séquence exprime à sa façon la préoccupation constante de la diariste.

A bien y regarder, sous le désagrégement apparent règne une unité soutenue par la répétition frénétique de la même problématique. Rappelons à ce propos que l'acte d'écrire est étroitement lié à la question taboue de l'homosexualité. D'ailleurs, par delà la configuration désarticulée se dégagent, de manière claire et précise, deux problématiques majeures que la diariste entrecroise sans rupture de continuité. En somme, tous les fragments riment entre eux sur la thématique de l'écriture et l'amour saphique. Chez Nina Bouraoui, l'écriture et l'amour se posent en équation. Voici quelques exemples à titre illustratif : « *Je ne pourrait jamais choisir entre une femme et un livre.* » (*Poupée Bella*, p.49) ; : « *Je suis vraiment du côté des filles, comme je suis du côté du livre.* » (*Poupée Bella*, p.57) ; ou encore : « *L'écriture est comme l'amour, elle passe par le corps, elle est dans cette force de vie-là.* » (*Poupée Bella*, p.57)

Ainsi, le journal intime de Nina Bouraoui tend par cet ordonnancement chronologique à une continuité sans marque temporelle dûment suivie.

Nous sommes d'accord que l'ensemble des épisodes, tels qu'ils sont répartis, ne peut constituer en aucun cas une unité achevée. Or, la thématique commune aux différentes séquences permet de les lier les unes aux autres. Dès lors, nous sommes face à un discours dont le morcellement typographique est masqué par un continuum thématique. Conformément à cette pratique, nous pouvons dire que l'auteure, à sa façon, ne s'écarte pas de la règle de la datation propre au genre. Au contraire, elle affiche une volonté délibérée de prendre pour modèle le mouvement de la vie qui est fait d'une succession de moments présents.

In fine, le texte adopte la même configuration continue/discontinue du vécu humain : il est d'une part fragmenté, puisque ponctué par des dates souvent éloignées, et d'autre part suivi en raison de la succession chronologique des ces mêmes notations. La diariste conçoit donc la ligne de vie comme découpée en fragments où chacun est à la fois indépendant et dépendant des autres: « *l'écriture est l'écriture du mouvement de la vie.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.172) Comme nous l'avons dit au préalable, nous pensons qu'il est possible de lire ce journal comme une totalité qui se forme lentement mais sûrement.

Tout compte fait, quelle que soit la justification que la diariste donne à sa pratique d'écriture, le résultat reste le même : la rédaction journalière assure tant bien que mal une forme de cohérence au texte. On peut dire qu'en cherchant à égrener les dates, elle cherche à remplir les vides et à colmater les hiatus de sa vie. Si l'objectif, en adoptant ce rythme quotidien est de restituer au temps son écoulement, une autre finalité plus importante est perçue comme le but à atteindre. La réponse est donnée dans cet exemple où elle dit qu' : « *Ecrire c'est aussi une façon de se rassembler, de se retrouver à l'intérieur de soi.* » (*Poupée Bella*, p.112)

Fascinée par un idéal de la plénitude auquel elle aspire, elle pense voir trouvé dans cette forme d'écriture un moyen de l'atteindre : « *Ecrire serait alors fixer la vie.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.79) et croit profondément à ses vertus curatives: « *...lui aussi a cette écriture qui saigne, il note tout, il répertorie tout, comme pour resserrer la vie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.176) Ainsi, il convient de constater que par une telle pratique, la diariste envisage de mettre fin à l'éclatement de son Moi intérieur. A l'évidence, en livrant son moi en morceaux, la diariste aspire à la construction d'un « Tout ordonné ».

En résumé, le journal intime tend, par sa logique à la fois fragmentaire et linéaire, à suggérer l'image d'un moi profond désagrégé en quête de reconstitution : « *Je suis dans le livre en train de se faire.* » (*Poupée Bella*, p.49) Pour revenir à la principale interrogation concernant le glissement de l'autobiographie vers le journal intime, il s'est avéré que ce détournement générique était bien calculé : Comment en effet dire l'inavouable secret personnel si ce n'est en le consignait dans un journal intime.

2. Fragments fictifs : du « je » autofictionnel au « je » fantastique

Pour commencer, nous avons choisi d'introduire cet élément par cette citation probante de Philippe Lejeune dans laquelle il déclare ceci: « *L'autobiographie ne dit pas vrai, elle dit qu'elle dit vrai.* »⁴⁴ Que faut-il comprendre? Qu'une autobiographique stricto sensu est tout simplement impossible.

Quoi qu'il en soit, foncièrement autobiographique ou autobiographie « friable », l'écriture de Nina Bouraoui ne s'en tient pas à ce seul code générique et n'apparaît pas, en raison de son caractère transitoire, comme le seul modèle adopté en bonne et due forme. Acculée à se métamorphoser inlassablement, l'écriture bouraouienne brouille en effet les frontières théoriques de la taxonomie des genres et place l'œuvre dans un no man's land générique à la lisière du vrai et du faux.

Adopté à bon escient, le titre que nous avons retenu pour cette partie d'analyse informe en amont que le projet littéraire de Nina Bouraoui rime avec la fictionnalisation de soi. D'abord, l'adjectif « autofictionnel » que nous avons associé au « je » demande à ce que l'identité de ce dernier soit redéfinie en fonction de cette nouvelle donnée. Nous avons bien entendu toutes les raisons de croire à « l'authenticité » de l'écrit de l'auteure : l'identité onomastique est réalisée, plusieurs éléments autoréférentiels sont constamment évoqués, des passages ancrés dans la réalité...et pourtant !

Ne pouvant conclure à la nullité du caractère véridique de cette intention autobiographique, contester son exclusivité nous semble en revanche de rigueur.

En d'autres termes, nous ne pouvons pas envisager cette écriture exclusivement sous l'angle de la similitude onomastique. Il serait naïf de prendre son pacte de sincérité à la lettre. Cela nous renvoie d'ailleurs à Freud pour qui « *l'autobiographe a pris conscience que dès qu'il y a récit, c'est-à-dire mise en texte, il y a fiction.* »⁴⁵ Pour certains cela apparaît donc comme une certitude : l'autobiographie est toujours récupérée par la fiction.

⁴⁴ <http://www.clg-monet-magny.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Autobiographie.pdf>

⁴⁵ LAOUYEN, M., « L'autofiction : une réception problématique ». In : Fabula, colloque en ligne : *Frontières de la fiction*, posté le 19 décembre 1999. www.fabula.org

Dans la foulée, beaucoup de questions attisent notre réflexion et se bousculent autour de l'appellation à donner à ce genre d'écriture hybride qui mêle la vérité à la fiction. Devrons-nous la qualifier de roman autobiographique ? D'autobiographie fictive ? Ou bien d'autofiction ? Nous verrons subséquemment que bien que les étiquettes soient multiples, les théoriciens qui définissent ce mode d'écriture insistent prioritairement sur « la modalité de présentation de la biographie à l'intérieur du texte fictionnel. »

Ensuite, concernant la deuxième partie du titre, il s'agit de montrer que la transposition de l'expérience personnelle dans la fiction est loin de se réduire à une autofiction du type biographique. Car l'œuvre de Nina Bouraoui est aussi le lieu d'une fiction délirante : nous verrons que l'affabulation de soi bifurque par endroits vers le fantastique rompant avec toute forme de vraisemblance référentielle.

Il convient de préciser qu'en sus de la matière autobiographique qui fonde son écriture, la romancière exploite l'espace de son œuvre pour déployer une imagination fortement fictive qui verse par intermittence dans l'imagination surnaturelle.

A l'intérieur des récits, nous verrons que la fiction se présente sous des modalités diverses allant d'une simple affabulation de soi à une affabulation irréaliste qui prend parfois l'allure d'hallucinations rompant totalement avec la tendance du dire vrai. A ce propos, force est de reconnaître que l'auteure fait preuve d'une imagination dont le contenu est dépourvu de tout raisonnement logique.

Non sans raison, cette confusion des registres dénote la quête d'une expression langagière en correspondance avec ce que l'auteure perçoit comme sa propre réalité. Ainsi, à la faveur du pacte romanesque qu'elle pousse parfois à l'extrême, Nina Bouraoui estampe la fonction autobiographique et remet en liberté la forme générique de son recueil.

Face à ce constat, notre travail, dans ce qui suit, sera centré dans un premier temps sur le pacte autofictionnel qui se déploie manifestement par différentes manœuvres dans l'écriture bouraouienne. Nous tâcherons surtout de saisir l'importance et les enjeux d'un vécu qu'elle place sous le sceau de la fiction.

Dans un second temps, nous nous intéresserons au glissement vers le fantastique pour comprendre par quels aspects il s'y inscrit et surtout les raisons du recours à un tel contrat de fictivité.

a. L'identité du « je » : entre vraisemblance et construction mensongère

L'intérêt de cet intitulé est d'insister sur le fait que c'est à partir du vrai que l'auteure s'engage sur la voie du faux. Nous nous demandons à quel genre appartient cette écriture à mi-chemin entre le romanesque et l'autobiographique? Pour trouver réponse à cette question, nous commencerons par nous interroger sur l'éventuelle distinction entre les différentes appellations évoquées puisque leurs définitions respectives ne semblent pas aussi évidentes même pour les critiques.

Ph. Lejeune désigne par roman autobiographique : *« tous 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 ait 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. »*⁴⁶

D'emblée, les textes, qui constituent notre corpus d'analyse, semblent trouver écho dans cette définition. Le rapport de similitude, tantôt explicite tantôt implicite, entre les personnages mis en scène et l'auteure nous permet d'avancer que les pièces bouraouiennes ont l'allure de romans autobiographiques. Or, Ph. Gasparini refuse cette appellation à cause de sa définition évasive sous laquelle on: *« regroupe tous les récits qui programment une double réception »*⁴⁷. Voici ce qu'il écrit à ce sujet : *« Pour saisir l'originalité de l'entreprise, il faut commencer par écarter la notion parasitaire et inconsistante de "roman autobiographique", abusivement présentée comme une catégorie de plein droit, et que l'on aimerait bien voir disparaître du vocabulaire critique, tant loin d'aider l'analyse, elle la brouille. »*⁴⁸ Il ajoute : *« Si le lecteur se pose la question "Est-il je?", c'est que le romancier la lui souffle en combinant délibérément deux registres incompatibles: la fiction et l'autobiographie. »* En résumé, pour Ph. Gasparini, le roman autobiographique est proche de l'autofiction. Il explique que le problème de la distinction se pose uniquement au niveau de la validité de

⁴⁶ LEJEUNE Ph., *Le pacte autobiographique*, op.cit, p.25

⁴⁷ GASPARINI Ph., *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris : Seuil, coll. Poétique, 2004, p.14

⁴⁸ Cité par COLONNA V., « Défense et illustration du roman autobiographique ». In : Acta fabula, la recherche en littérature, vol.5, n°1, Printemps 2004. www.fabula.org

l'identification⁴⁹. C'est-à-dire de l'identification du héros à l'auteur en précisant que l'identité auteur-narrateur-personnage est nécessaire mais n'est pas la seule condition sine qua non : « *Pourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre le nom et prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, etc. ? Dans l'autofiction comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives. Et c'est à partir de leur degré de fictionnalité que l'on peut différencier les deux catégories.* »⁵⁰

Ainsi, puisque les deux appellations se servent des mêmes tremplins pour jouer sur l'ambiguïté du rôle qu'accomplit l'auteur en tant que personnage, il conclut au rejet du label « roman autobiographique » au profit de celui de l'autofiction, réservant ce terme aux textes qui fictionnalisent le récit de soi de façon délibérée.

D'après le théoricien, l'adéquation entre les trois instances n'est donc pas obligatoire dès lors que l'on décèle une intention de la part de l'auteur de s'identifier à son avatar.

A propos, le terme d' « autofiction » est née sous la plume de Serge Doubrovsky en 1977 en réponse à Ph. Lejeune qui trouvait peu crédible l'hypothèse d'un pacte romanesque dans un texte soutenu par l'identité onomastique entre l'auteur, narrateur, personnage. Pour lui prouver que les deux contrats peuvent coexister, il donne au héros de son roman *Fils* le nom de Serge Doubrovsky. Voici ce qu'il écrit dans une lettre adressée à son confrère : « *Je me souviens, en lisant [...] votre étude parue alors [Le pacte autobiographique], avoir coché le passage (que je viens de retrouver) : « Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente d'une telle recherche ». J'étais alors en pleine rédaction [de Fils] et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. [J'ai] voulu très profondément remplir cette « case » que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sinon à l'aveuglette, du moins dans une*

⁴⁹ RIENDEAU P., « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai ». In : *Etudes littéraires*, vol.37, n°1, 2005, p.96. <http://auteurs.contemporain.info>

⁵⁰ GASPARINI Ph., *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op.cit, p.25

*demi-obscurité...»⁵¹ Telle est la raison de la naissance du néologisme qu'il définit d'ailleurs en ces termes : « *Autobiographie ? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté.* »⁵² Autrement dit, l'autofiction est une fictionnalisation sur soi qui peut se contenter du protocole nominal tout en ancrant l'histoire dans un univers de fiction.*

A la question posée plus haut : qu'est ce que le pacte autofictionnel ? La réponse est donc dans le contenu de la citation de Doubrovsky qui définit l'autofiction comme l'association deux contrats de lectures en opposition : le contrat autobiographique et le contrat fictif.

Vincent Colonna, quant à lui, ne retient de la définition de l'autofiction que l'identité nominale entre auteur-narrateur-personnage et récuse cette idée « d'évènements et de faits strictement réels. » Selon ce critique, pour qu'il y ait autofiction, une seule condition doit être satisfaite, il s'agit du protocole nominal, sinon, l'autofiction peut puiser dans des registres les plus éloignés du critère de la référentialité : « *La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes.* »⁵³

Ainsi d'après lui, l'autofiction prend un sens assez large et englobe presque toute : « *œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)* »⁵⁴

Cette explication n'a pourtant pas empêché les utilisateurs de ce savoir de faire des amalgames entre les différents types « d'autonarration ».

⁵¹ ABDELMOUMEN M., « L'un contre l'autre. La dialectique de l'auteur et de la lectrice chez Serge Doubrovsky », Doctorat, Université de Montréal, 2009, p.13. <https://papyrus.bib.umontreal.ca>

⁵² Cité par MICHINEAU S., *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, op.cit.p.17

⁵³ COLONNA V., « L'autofiction, essai de fictionnalisation de soi en littérature », Doctorat, l'E.H.E.S.S., 1998, p.10. <http://tel.archives-ouvertes.fr>

⁵⁴ COLONNA V., *ibidem*, p.30

Hélène Jaccomard⁵⁵ déclare qu'au cours du colloque sur l'autofiction tenu à l'université de Nanterre en 1992, les participants, faisant fi de l'apport de Vincent Colonna concernant cette question, employaient le concept dans le sens de roman autobiographique. Nous voici encore une fois tourner en rond. Une chose est sûre, la définition de ce genre est soumise à la fluctuation des opinions des uns et des autres et rien n'est plus évident que la complexité de ce qualificatif : « *Notion subtile à définir, liée au refus qu'un auteur manifeste à l'égard de l'autobiographie, du roman à clés, des contraintes ou des leurres de la transparence, elle s'enrichit de ses extensions multiples tout en résistant solidement aux attaques incessantes dont elle fait l'objet. Elle vient en effet poser des questions troublantes à la littérature, faisant vaciller les notions mêmes de réalité, de vérité, de sincérité, de fiction, creusant de galeries inattendues le champ de la mémoire.* »⁵⁶

Quoi qu'il en soit, à s'en tenir aux deux schémas classificatoires⁵⁷ proposés d'un côté par Colonna et Gasparini et de l'autre côté par Doubrovsky et Darrieusseq, il ressort tout compte fait un seul résultat, celui d'une forme hybride qui mêle le vrai au faux. Au regard de cette condition, nous sommes tentées d'affirmer que l'œuvre de Nina Bouraoui prend valeur d'une autofiction. En effet, eu égard à ces différentes définitions, nous ne pouvons que reconnaître que l'œuvre de la romancière est à tendance autofictionnelle. D'ailleurs, si l'on s'en tient aux propos cités, notamment concernant le critère de l'intentionnalité, on dira que tous les textes du recueil peuvent être assimilés à des miroirs dans lesquels la figure de l'auteure s'y reflète. Même les plus éloignés de la vraisemblance autobiographique.

Après ce bref rappel concernant le statut définitionnel de l'autofiction, mettons à présent la lumière sur les raisons qui motivent le choix de ce genre de l'entre deux. La réponse à cette question se love sans doute dans cette citation de R. Robin : « *l'autofiction serait un type d'autobiographie éclatée tenant compte de l'apport de la*

⁵⁵ JACCOMARD H., *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993, p.97. www.books.google.com

⁵⁶ www.autofiction.org

⁵⁷ MICHINEAU S., *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, op.cit, p.27/28

psychanalyse, de l'éclatement du sujet, de l'écriture comme indice de fictivité tout en respectant les données du référent, une fictionnalisation de soi, mais gardant comme visée la vérité du sujet. »⁵⁸ Nous n'allons pas commenter ce propos immédiatement puisque nous aurons l'occasion de le faire un peu plus loin au moment opportun.

Dans ce point d'analyse, nous allons donc examiner d'abord les indices de ce qui nous est donné à lire comme une autofiction, en cherchant à répondre à des questions d'importance capitale ; savoir à titre d'exemple comment l'autobiographie s'accommode aux conditions d'un univers parfois purement fictionnel. Reconnaître à l'écriture bouraouienne cette dimension mystificatrice au sein d'une entreprise autobiographique, c'est aussi se demander par quel moyen Nia Bouraoui opère-t-elle le passage vers la fiction ? Pourquoi est-il nécessaire de parler de soi sous couvert du romanesque ? Serait-ce un moyen d'exposer les différentes facettes d'une identité éclatée ? Etant un genre de l'entre deux, quelle thèse souhaite-elle en définitive mettre en avant au-delà de l'hétérogénéité générique ?

-Les indices péritextuels :

Nous précisons que cette étude du péritexte n'est abordée que dans l'intention de renforcer notre hypothèse selon laquelle sous l'apparence purement fictive que revêtent certains textes de Nina Bouraoui, nous décelons une démarche volontaire de la part de l'auteure de mêler au fictif des éléments de son propre vécu. C'est d'ailleurs par certains de ces éléments que la confusion entre l'autobiographique et le fictif s'établit dans l'œuvre de la romancière. Remarque importante : parmi les éléments péritextuels exploitables dans cette section, seules deux indications peuvent apporter un éclairage sur le statut autofictionnel de l'œuvre en question. Dans cette optique, nous allons nous intéresser exclusivement et respectivement à deux points de repères de cet environnement en l'occurrence : la dédicace et la mention générique qui désigne habituellement la catégorie à laquelle le volume s'apparente.

⁵⁸ RIENDEAU P., « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai ». In : Etudes littéraires, vol.37, n°1, 2005, p.96. <http://auteurs.contemporain.info>

Dans cette perspective, nous tenons à préciser que M. Ahmed Benmahamed⁵⁹ a réalisé un travail salubre sur les indices paratextuels des cinq récits bouraouiens ayant constitué le corpus de son mémoire de Maîtrise. Il a, lui-même, entre autres, analysé les dédicaces et le statut générique de ces textes qui sont également pour nous l'objet de notre investigation. Pour faire court, disons qu'il s'en est servi pour soutenir son hypothèse sur le sceau autofictionnel du corpus de la romancière. Dans le cadre de cette réflexion, nous nous inspirerons de cet acquis de la recherche tout en créant notre propre commentaire.

Examinons donc à notre tour comment ces données peuvent-elles apporter leur concours à notre recherche. Pour commencer, quel lien la dédicace peut-elle établir entre la mise en fiction et la réalité extra-littéraire de l'auteure? Est-elle précisément exploitée pour « subvertir la dichotomie entre le réel et le fictif » ?

Avant de passer à l'analyse proprement dite, nous aimerions rappeler ce que nos prédécesseurs, théoriciens et critiques, ont écrit sur le péri-texte en général et sur la dédicace en particulier en tant que contrat de lecture.

Nous empruntons cette première citation à celui à qui l'on doit le mérite d'avoir attiré notre attention sur l'importance de cet appareil paratextuel, G.Genette : « *Le paratexte n'a pas pour principal enjeu de « faire joli » autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur.* »⁶⁰ En reprenant la distinction élaborée par l'auteur de *Seuils* concernant les deux versants du paratexte - l'épitéxte (en rapport avec le texte mais non dans l'espace du volume) et le péri-texte (autour du texte, à l'intérieur du volume)- V.Colonna a rédigé un passage probant sur le rôle que peut accomplir ce que G. Genette nomme le paratexte auctorial dans la détermination du statut autofictionnel d'une œuvre : « ...le péri-texte va se révéler très efficace pour la constitution d'un protocole nominal (...) Tous ces éléments péri-textuels ont un effet beaucoup plus marquant pour le lecteur car ils sont directement attachés au texte, sont organiquement liés à l'œuvre. Loin d'être une gêne, leur présence périphérique leur permet de participer au dédoublement de l'auteur par des voies très variées et pour

⁵⁹ BENMAHAMED A., *L'écriture e Nina Bouraoui : Eléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de Maîtrise, Université de Toulouse Le Mirail, 2000. www.limag.refer.org

⁶⁰ GENETTE G., *Seuils*, Paris : Seuil, 1987, p.374

des effets plus économiques que ceux permis par le contexte textuel (...) Un écrivain peut certes donner ces indications dans le corps de son texte, mais c'est là une façon peu élégante et peu sûre de procéder. Peu élégante car il enlève ainsi au lecteur le plaisir de les découvrir par lui-même ; peu sûre car le lecteur peut mettre en doute ces informations qui sont données dans un texte qui, après tout, est une fiction. Il est plus avantageux, par conséquent, de confier ces informations au périphrase qui surplombe le texte et paraît, à tort ou à raison, plus réel, doté d'un statut de vérité plus consistant qu'une fiction. »⁶¹

En glosant sur l'apport de cet élément, il ajoute : « [...] la dédicace d'œuvre [...] est l'affiche (sincère ou non) d'une relation (d'une sorte ou d'une autre) entre l'auteur et quelque personne, groupe ou entité. [...] Sa fonction propre [...] s'épuise dans cette affiche [...], c'est-à-dire précisant la nature de cette relation. »⁶²

Ce passage nous paraît assez important dans la mesure où il postule une double identité du texte. Etant une adresse à un acteur réel, la dédicace établit en effet un rapport entre l'univers fictif du roman et la réalité extra-littéraire : « *Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin.* »⁶³ Donc, en tant que destinataire, le lecteur effectif extratextuel est d'une quelconque manière impliqué dans ce que l'auteur écrit.

Grâce aux informations qu'elle fournit, la dédicace est ainsi parmi les éléments essentiels qui assurent un lien avec le texte. Nous estimons que son analyse est utile pour montrer comment l'auteure nous invite volontairement à situer ses écrits, notamment ceux marqués d'un degré éminent de fictivité, à mi-chemin entre le vrai et le faux. Nous sommes en effet, autorisés, en vertu de ce pacte référentiel, à lire l'œuvre bouraouienne, peut-être pas comme une autobiographie au sens le plus strict du terme, mais sûrement comme une autofiction.

⁶¹ COLONNA V., « L'autofiction, essai de fictionnalisation de soi en littérature », *op.cit.*, p.80-81

⁶² GENETTE G., *Seuil*, *op.cit.*, p.138

⁶³ *Ibidem*, p.137-138

Six sur les onze romans du corpus sont donc dédicacés. Et parmi eux, un seul est d'obédience autobiographique. Cela dit, bien que Nina Bouraoui n'y ait contracté explicitement aucun pacte autobiographique, en dehors de *Mes mauvaises pensées*, nous nous demandons si elle ne l'a pas effectué par le biais de la dédicace. Cette mention considérable ne nous semble pas en effet sans fondement littéraire et son emploi concorderait, d'après nous, avec son intention de les inscrire dans la catégorie hybride qu'est l'autofiction. Notre objectif consistera donc à démontrer que cet élément paratextuel est imprimé dans ces textes purement fictifs dont le but de créer, par résonance référentielle, un basculement de la fiction à la réalité. Ainsi, en raison de l'importance de leur témoignage, ces textes : *Poing mort*, *L'âge blessé*, *La Vie heureuse*, *Mes mauvaises pensées*, *Avant les hommes* et *Appelez-moi par mon prénom*, serviront à mettre en évidence la coexistence des deux pactes opposés : le pacte référentiel, pour ne pas dire autobiographique, et le pacte fictionnel. Le fait de partager ses dédicaces entre ses ascendants et ses amis invite à fortiori à réviser le statut éminemment fictif des écrits susnommés :

D'abord la famille. Mis en scène dans quelques uns de ses récits, les membres de sa lignée paternelle sont ses destinataires privilégiés. Sur la page de dédicace de *Poing mort*, récit imaginaire par excellence, nous trouvons cette mention : « A mes parents, à ma sœur. » Doit-on la considérer, dans le cas de ce texte, comme un indice d'autofiction ?

A priori, cela ne prouve rien. Et poser la question du « pourquoi en use-t-elle ? » serait sans doute saugrenu étant donné qu'il s'agit d'un simple hommage à l'adresse de ses proches. Même s'il relie le roman à une réalité hors-texte, quoi de plus ordinaire que cette marque de reconnaissance à l'égard de sa famille.

En revanche, la narratrice homodiégétique qui prend en charge ce récit ressemble de manière frappante à la narratrice autobiographique de *Mes mauvaises Pensées*. Ayant les mêmes pulsions meurtrières et les mêmes obsessions, nous pensons, en vertu de leurs traits caractéristiques communs, que les deux peuvent-être confondues. Et comme pour donner une unité à son œuvre, l'auteure leur associe un troisième sosie. Nous pouvons donc les rapprocher d'un autre avatar, l'Amie de *Mes mauvaises pensées*, qui est à la fois personnage et dédicataire du livre. Perçu comme le double de

la narratrice: « *L'Amie est à la source de mes livres* » (*Mes mauvaises pensées*, p.30) ce profil littéraire est de surcroît affublé de nombreuses caractéristiques de la personnalité de l'auteure. Il faut dire que la confusion entre les deux atteint parfois son paroxysme au point de croire que ce nom commun est peut-être le pseudonyme par lequel la romancière se désigne. Les choses sont tellement bric-à-brac avec cette auteure que l'on peut tout imaginer. C'est dans cette confusion d'ailleurs que se réalise le chassé croisé entre l'intention autobiographique et le projet de fiction. Si l'on s'en tient à ce constat, nous dirions que ce mélange du factuel et du fictif est au fondement même de son écriture. Reconnaissons que face à de telles manœuvres, l'épaisseur fictive des textes s'amenuise, car encore une fois, le choix des destinataires n'est pas aléatoire.

A côté de la famille biologique, elle dédie parfois ses projets à une sorte de famille « d'adoption » qu'elle interpelle en ces termes : « A ma famille amoureuse ». Par cette expression que l'on retrouve au seuil de *Mes mauvaises pensées*, à qui l'auteure fait-elle allusion ? La réponse est donnée à l'intérieur du texte de *Poupée Bella* : il s'agit de l'ensemble des filles que la narratrice fréquentait dans les clubs homosexuels. Des compagnes mises en fiction qui en revanche ont une existence réelle en dehors de l'œuvre. D'ailleurs, les propos de Nina Bouraoui aux médias peuvent constituer un argument persuasif : dans les interviews qu'elle accorde aux journalistes, celle-ci insiste sur la véracité des événements racontés dans ce texte diaristique.

Dans cette catégorie, nous pouvons citer également des amis tels que « Anne Ferrier ». Dédicataire du roman *L'âge blessé*, nous la retrouvons également dans le corpus de *La Vie heureuse* où elle est représentée sous forme d'initiale « Anne F. ». Qui peut-elle bien être ? Ne pouvant l'identifier avec précision, une chose est néanmoins sûre, en faisant de cette personne réelle un personnage de roman, Nina Bouraoui a délibérément gommé la frontière entre la réalité et l'imaginaire.

Quelques fois pour « étoiler » ses récits, elle y va d'un autre jeu : parmi ses dédicaces, l'une est adressée à une femme dont le rapport n'est pas indiqué. Dans *Avant les hommes*, nous lisons ce bref énoncé « A Pauline ». Rien que le nom, sans aucune autre information pouvant nous éclairer sur cette personne. Serait-elle le profil féminisé de « P », le personnage de *Appelez-moi par mon prénom* dont la narratrice-écrivaine est

amoureuse. Les deux sont-ils des doubles du dédicataire du récit qu'elle désigne par les initiales « P.M »? Sachant qu'elle rompt les frontières des identités sexuelles, l'hypothèse d'un rapprochement entre Pauline, l'être réel, et P., l'être de fiction semble en effet crédible.

Pour nous, il est évident que cette série de clins d'œil sollicite la nécessité de nouer un lien entre les univers fictifs de ces textes et le vécu réel de Nina Bouraoui. Ces adresses viennent appuyer notre propos que l'écriture de Nina Bouraoui superpose deux allures génériques reconnues avant « l'ère du soupçon » comme antagonistes. Ajoutons que la dédicace bouraouienne n'a pas uniquement pour vocation d'introduire une touche autobiographique au cœur de la fiction. Cela serait un projet de maigre ambition.

Dans ce cas, quel autre sens a-t-elle voulu donner à cette constellation hétérogène des dédicataires ? A priori, la raison est simple : n'est-ce pas que l'éclatement des adresses est l'allégorie de l'éclatement du destinataire ? Le penser dans ce contexte nous semble en tout cas approprié. Sous ce rapport, cela doit rappeler la problématique majeure de Nina Bouraoui, à savoir le morcellement.

Revenons à présent à la remarque que nous avons émise à propos des étiquettes affichées en sous-titre : qu'en est-il de la mention « roman » dont la fonction est de programmer le contrat de lecture ? Quel est l'effet produit par son inscription ou par son absence sur le plan générique ? Précisons à cet égard qu'hormis certains textes, les récits bouraouiens portent dans leur majorité l'indication de leur affiliation générique.

Ainsi, faisant partie du péri-texte au même titre que la dédicace, cette mention est aussi importante car elle permet d'opérer une classification des textes selon les genres. Elle se place généralement juste après l'intitulé principal en première de couverture.

Notons que d'après Vincent Colonna, mettre : « *L'indication « roman » sur la couverture d'un ouvrage, c'est se garantir en principe contre toute lecture référentielle.* »⁶⁴ Au vu de cette désignation, le lecteur comprend qu'il s'agit d'un récit fictif et que le texte ne doit en aucun cas être perçu comme un lieu de vérité. En effet « quelqu'un qui vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu'il raconte : mais simplement de jouer à y

⁶⁴ COLONNA V., « L'autofiction, essai de fictionnalisation de soi en littérature », *op.cit.*, p.174.

croire. » Il est tout à fait vrai que ce sous-titre contribue efficacement à la mise en exergue de l'aspect fictionnel d'une œuvre littéraire quelle qu'elle soit. Sa présence nous invite à reconnaître le caractère fictif de ce qui est raconté et à écarter toute possibilité de lecture autobiographique. Cette notation a donc un rôle non négligeable. Dans l'attente d'être infirmé, ce label annoncé sur certaines couvertures du corpus, nous contraint en amont à classer l'œuvre dans le registre romanesque. Nous sommes donc priées d'avance d'exclure toute lecture référentielle. Or, au fur et à mesure que nous nous immiscions à l'intérieur du volume, l'écorce de la fiction s'écaille et s'effrite puisque la seule matière dont les romans de Nina Bouraoui est pétrie, c'est sa propre vie. C'est-à-dire, en plus de ce qui est connu par l'état civil, nous y trouvons ses intentions intimes, ses phobies, ses fantasmes, ses angoisses...qu'elle ressasse au cours des interviews. A en croire ses propos, l'étiquette en question ne serait sur les couvertures que pour donner une forme romanesque à un contenu inspiré de sa vie personnelle. Il serait bien sûr erroné d'assimiler ce soupçon d'inspiration à l'autobiographie, mais la répertorier dans le volet autofiction, en revanche, ne serait sans doute pas faux : le « je » autodiégétique que les théoriciens retiennent comme l'ossature de ce genre d'écrit nous amène à classer l'œuvre bouraouienne dans cette catégorie littéraire. En outre, bien que la désignation « roman » indique que ces écrits sont d'inspiration fictionnelle, Nina Bouraoui, elle, s'ingénie à nous faire croire que même dans des récits résolument fictifs, une part d'elle-même y gît. Sans doute non sans raison puisque qui dit autofiction, dit se mettre en scène sous couvert de la fiction. Si l'on en croit Freud, pour s'exprimer librement sans la crainte d'être jugée, les auteurs n'hésitent pas à se transformer en personnage de roman. Que ce soit vrai, imaginé ou fantasmé, c'est cette impression en tout cas qui s'impose à nous lorsque nous lisons l'œuvre de Nina Bouraoui.

A ce propos, nous nous demandons si « Fikria » de *La Voyeuse Interdite*, dont le nom n'est pas anodin (Fikria vient de « Fikr » qui signifie en français le « cerveau » et que nous traduisons par « l'intellectuelle » ou encore par « l'intelligente » que Marta

Segarra⁶⁵ a employé longtemps bien avant nous) n'aurait pas quelque chose à voir avec l'auteure. Reléguée dans le domaine de la pure affabulation, cette œuvre ne tisse à priori aucun lien avec la réalité de Nina Bouraoui. Au vrai, rien n'autorise cette proximité entre le personnage de Fikria et la romancière. Rien non plus ne nous interdit de nous interroger sur le qualificatif de « l'intellectuelle » qui se présente comme un trait commun entre la personne réelle de Nina Bouraoui et son personnage fictif. Pourquoi ne serait-il pas une forme métonymique du protocole nominal ? Si l'on se réfère la réflexion de V. Colonna, cela serait bien entendu une erreur puisque le personnage porte-parole ne doit en aucun cas être confondu avec l'auteur si les deux ne portent pas le même nom: « *Tout romancier tire de la multitude des être virtuels qu'il y a en lui (comme du réel et des sources de l'écriture) de quoi nourrir ses personnages. Parfois, il reconnaît ses filiations, cette paternité, dans des déclarations où il se situe par rapport à ses personnages. Mais il ne s'agit pas là d'une identification, de l'établissement d'un protocole nominal d'autofiction. Davantage, il arrive aussi qu'un écrivain désigne dans son œuvre un ou plusieurs porte-parole, un personnage dont il se sent très proche, qui exprime le plus fidèlement sa vision du monde (...) il n'est pas possible d'en faire le support d'un protocole nominal. De tels personnages ne constituent pas des fictionnalisations de leur auteur.* »⁶⁶

Néanmoins, l'autofiction par définition se nourrit de cette ambiguïté autour de l'identité du personnage qui dit « je ». D'ailleurs pour reprendre Ph. Gasparini, l'idée d'un rapprochement entre le créateur et l'être de papier née de l'accueil que réserve le lectorat à l'œuvre. Si l'on a bien saisi la pensée de Gasparini, cette proximité identitaire est une affaire de lecture. C'est la réception critique, autrement dit, qui établit ou non ce contrat de lecture autofictionnel. On peut soutenir donc qu'un « je » qui se présente sous un pseudonyme différent que celui de son mandant, mais qui fait croire à une ressemblance entre les deux, contracte implicitement la promesse d'arrimer le récit dans une approche référentielle.

⁶⁵ SEGARRA M., « La réappropriation de l'Orient : Nina Bouraoui ». In : BOUSTANI C. et JOUVE.E (directeurs), *Des femmes et de l'écriture, Le bassin méditerranéen*, Paris : Karthala, 2006, p.151. www.books.google.fr

⁶⁶ COLONNA V., « L'autofiction, essai de fictionnalisation de soi en littérature », *op.cit.*, p.79-80

Autre exemple, celui de Marie, la narratrice-personnage de *La Vie heureuse*. Quelle crédibilité peut-elle procurer à l'œuvre ? Quelle image l'auteure veut-elle donner d'elle-même à travers ce personnage mandaté ? Il faut savoir que Marie est dans ce contexte le diminutif de Maryvonne, la mère de Nina Bouraoui. Quel est le but derrière ce simulacre sachant que la narratrice autodiégétique est, à l'exemple de Nina Bouraoui, en quête de son identité homosexuelle. N'est-ce pas qu'il est légitime de soupçonner une correspondance entre les deux. A en juger d'après cet emprunt nominal, ceci serait un clin d'œil qui nous invite encore une fois à revoir la limite entre le fictif et le factuel. De même, *Avant les hommes*, qui est un roman éminemment fictif brosse le portrait d'un narrateur-personnage masculin du nom de Jérémie. Cette histoire nous engage dans une lecture purement imaginaire à commencer par la masculinité du personnage. Or, nous savons que cette envie d'être un garçon est la quête de la petite Nina lorsqu'elle vivait en Algérie. Et comme la fictionnalisation, c'est se créer une autre existence, on voudrait attester que ce personnage est le fruit d'un fantasme autobiographique. D'ailleurs, dans *Garçon manqué*, identifié comme autofiction, la narratrice qui s'identifie à l'auteure se donne comme prénom : Ahmed, Brio. Dans *Le Jour du séisme*, celle-ci se confond également avec le personnage de Amine qui n'est autre que le revers masculin de Amina, le nom que l'auteure a porté en Algérie jusqu'à l'âge de quatorze ans.⁶⁷

Donc, si Nina est à tour à tour Amine, Ahmed et brio, elle pourrait être aussi Jérémie. Rien d'étonnant qu'elle se soit mise dans la peau d'un garçon puisque de toute évidence cette problématique est la sienne.

Ainsi, placés sous l'égide de narrateurs parfois féminins parfois masculins, ces êtres de papier auxquels on refuse toute existence réelle révèlent cependant, aussi aberrant que cela puisse paraître, quelques traits de la romancière.

Il n'est certainement pas superflu de le réitérer, l'œuvre bouraouienne n'est absolument pas une autobiographie au sens restreint du terme, mais elle doit être lue, pensons-nous, comme une autofiction.

⁶⁷SERRANO MANES M., « Nina Bouraoui, ou le regard libérateur d'une écriture migrante », Université de Canada, Francofonie, 12,2003, <http://rodin.uca.es:8081>

Dans cette même veine, R. Robin écrit : « *le sujet narré est un sujet fictif parce que narré* »⁶⁸ Elle ajoute: « *Je suis un être fictif* » *n'est pas une formule littéraire, c'est une vérité existentielle.* »⁶⁹ Dans son résonnement : « *L'autofiction serait une issue aléatoire à l'impossibilité de l'autobiographie.* »⁷⁰

En substance, l'autofiction serait une mise en fiction d'un vécu existentiel. Dans ce sens, nous pourrions assimiler l'autofiction à un jeu de « cache cache » dans lequel l'auteure se dissimulerait derrière de faux noms. Par ailleurs, certains récits bouraouiens sont narrés par des narrateurs-personnages sans nom. La question est alors de savoir quel sens donner à cet anonymat ? Quelle est la valeur de ce gage de discrétion ? On conviendra que rester dans l'ombre est l'occasion de se mettre à nu sans prendre le risque de se faire épinglé. Ecrire sous le voile de l'anonymat ne serait qu'une ruse pour introduire le doute chez le lecteur. Sinon, les liens symboliques qu'entretiennent les voix anonymes dans *Poing mort* ou dans *L'âge blessé* avec l'auteure réitèrent l'étroite relation entre les deux instances, réelle et fictive.

De notre point de vue, la discrétion assure la même fonction que l'étiquette « roman » affichée sur la couverture des œuvres. Les deux stratégies sont le fruit d'une même réflexion : acquérir par l'acte de narration une liberté de parole sans s'exposer aux griefs des uns et des autres. Il faut admettre qu'écrire est loin d'être un acte anodin. C'est pourquoi, nous croyons profondément que la mention péri-textuelle « roman » que l'auteure choisit sciemment d'afficher au seuil de ses textes, a pour mission de nous persuader que l'œuvre en question n'est rien d'autre que le résultat d'une pure imagination. Et c'est cette ambiguïté qui confère encore une fois à l'autofiction le droit de cité. In fine, c'est dans cette tension entre le romanesque et le soupçon autobiographique, que prend forme l'autofiction.

⁶⁸ Cité par GENON A., « La pudeur ou l'impudeur d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi ». In : IBRAHIM-LAMROUS L. et MULLER S., *L'intimité*, P.U. Blaise Pascal, 2005, p.83. www.books.google.fr

⁶⁹ Cité par PERAS J., *Une conquête existentielle et une autofiction perturbée : les effets d'un miroir brisé dans le Livre brisé de Serge Doubrovsky*, Mémoire de maîtrise, Université François-Rabelais de Touraine, 1998. <http://www.memoireonline.com>

⁷⁰ BLANCKEMAN B., MURA-BRUNEL A., DAMBRE M., *Le roman français au tournant du XXI siècle*, Presses Sorbonne Nouvelles, 2004, p.19. [www. books.google.fr](http://www.books.google.fr)

-Le pacte autofictionnel nettement formulé

En raison de l'ambiguïté qui fait constamment pencher l'écriture de Nina Bouraoui du côté de la pure fiction, et sans doute dans le but d'ôter toute incertitude quant à l'identité générique de son écriture, la romancière clarifie son intention en usant de phrases dont le sémantisme nous oriente sans hésitation vers une interprétation autofictionnelle.

L'intentionnalité de l'auteure vient donc renforcer celle qui n'était qu'un effet de lecture. Ce que nous n'avons pas pu démontrer de manière convaincante, à partir des références péritextuelles, va être formulé nettement grâce à l'inscription du principe contradictoire qui se veut le corollaire du pacte autofictionnel. De fait, le caractère générique de l'écriture bouraouienne n'est plus sujet à caution : l'œuvre se situe entre le réel et le fictionnel.

Par le croisement de systèmes narratifs contradictoires, l'auteure illustre parfaitement le pacte proposé par Doubrovsky qu'il définit, à ras le sens, comme l'association oxymorique de deux contrats de lecture. Cette phrase de la narratrice: « *Il y a des auteurs qui masquent, d'autres qui ont choisi la vérité, moi je suis entre deux* » nous fait entrer de plain-pied dans la conception de l'autofiction entendue comme « *la coexistence au sens strict d'éléments factuels et d'éléments fictionnels* »⁷¹ Cette déclaration ne laisse planer aucun soupçon. Nina Bouraoui souscrit sans la moindre réserve à ce « genre binaire » qui oscille sans répit entre le fictif et le réel. Bannissant le vocabulaire de la classification générique, l'auteure préfère brouiller les lignes de démarcation et naviguer entre les genres.

A tous égards, nous ne pouvons être induites en erreur à propos des caractéristiques de cette écriture : c'est un genre hybride qui mêle la réalité au romanesque et doit être lu en tant que tel. Par ailleurs, la prédilection pour ce genre de mélange est la conséquence d'une problématique identitaire réfractaire à la notion de pureté. Autrement dit, la crise du « moi » mis en scène qui se situe dans l'entre deux requiert cette forme hybride: « *J'y voyais une façon de fixer mon histoire, de mélanger la*

⁷¹ PLUVINET Ch., *L'auteur déplacé dans la fiction : Configuration, dynamique et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*, Doctorat, Université Rennes2, 2009, p.93. <http://tel.archives-ouvertes.fr>

fiction à la réalité, refusant de séparer les choses. » (*Appelez-moi par mon prénom*, p79) D'origine franco-algérienne, Nina Bouraoui vise par ce choix à représenter son identité métisse. A l'évidence, l'autofiction sert de tremplin à la transcription du vécu personnel. Le rôle de cette esthétique nous paraît dès lors manifeste ; l'identité de l'auteure se décline en identité générique pour accentuer et mettre en avant la notion de métissage. A tout prendre, nous ne sommes pas surprises par ce pacte autofictionnel auquel elle s'adonne manifestement volontiers ici.

Dans ses différentes interviews accordées aux journalistes et aux animateurs, la romancière ne rate jamais l'occasion de dire que l'écriture l'a aidée à se réaliser et à surmonter ses angoisses. Donc, nous n'allons pas cesser de le répéter, puisque c'est de cela dont il s'agit, l'acte d'écrire chez Nina Bouraoui est mis à profit dans un but cathartique. Le choix de l'autofiction n'est pas sans raison, il émane d'une volonté de convaincre qu'elle peut broder autour du vrai des histoires de toutes pièces. D'ailleurs, elle dit avoir une autorité absolue dans ce domaine de l'imaginaire en ce qui lui offre la possibilité de « tramer » un vécu au gré de ses besoins.

A tout bien considérer, il nous semble que Nina Bouraoui s'enthousiasme plus pour le côté mise en scène que par les bribes de réel qu'elle y exploite. Dans ce propos, la nécessité de la mise en fiction est posée en termes clairs : « *Que peut-on raconter sinon une histoire* » (*La voyageuse interdite*, p.11) Et dans celui-ci, elle dit, à travers la voix de la narratrice, s'engager délibérément sur le chemin de l'affabulation car seule l'imagination peut combler les lacunes de ses souvenirs: « *mon désir d'écrire repose aussi sur ce défaut de mémoire, je n'ai aucune preuve de ce jour là* » et lui permet de réaliser d'un coup de baguette magique ses fantasmes : « *J'aimais les passerelles que j'avais construites de la réalité à la fiction, mais elles ne suffisaient pas à me faire renoncer à mes rêveries.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p96) Toutefois, la lecture attentive de cet exemple nous apprend que même s'il est secondé et relégué à un rang inférieur, le factuel, qui se terre dans l'abyme de la fiction, reste un support incontournable de l'imagination : « *L'important est l'histoire. Se faire une histoire avant de regarder le vrai. Réelle, irréelle, qu'importe ! Le récit entoure la chose d'un nouvel éclat, le temps y dépose un de ses attributs privilégiés, mémoire, souvenirs ou réminiscence, le hasard peaufine l'œuvre et la chose prend forme.* » (*La voyageuse*

interdite, p.10) S'érigeant en théoricienne, celle-ci décrit les enjeux de la fiction et affirme que l'esthétique romanesque n'est qu'un espace de création nécessaire à la mise en scène d'un vécu converti en récit. En fait, peu importe, d'après elle, la place qu'occupe l'un ou l'autre, le pari est que la fable renvoie des échos de la réalité vécue.

-Se réinventer par le mensonge

Ce n'est un secret pour personne : « Le roman fabrique du semblant ». Pour Pierre-Alexandre Sicart : « *ce n'est que lorsque l'auteur prend conscience du fait, l'assume et en fait son profit (littéraire) que la fiction tourne à l'autofiction.* »⁷² L'adepte du « Mentir-vrai », lui, dira : « L'autofiction est un jeu équivoque : j'écris une fiction (...) mais j'y mets beaucoup de moi-même. »

D'après Nina Bouraoui : « *Il faut de l'imagination pour vivre (...) pour écrire sur soi, puisqu'on ne se connaît jamais vraiment, il faut de l'imagination pour se raconter, pour trouver la réponse à la question « Qui suis-je ? » »* (Mes mauvaises pensées, p.60) Ce qui nous permet de dire que pour la romancière l'autofiction est intrinsèquement une autobiographie bâtie sur le mensonge.

Etroitement liée à la psychanalyse, certains théoriciens de l'autofiction considèrent ce genre comme celui qui convient le mieux au sujet en quête d'identité : en engageant un « je » qui n'est « ni tout à fait lui-même ni tout à fait un autre », les auteurs se donnent une liberté d'expression à valeur thérapeutique.

Le choix de l'autofiction semble donc incontournable notamment pour sa capacité à faire passer le mensonge. En effet, le passage par la fiction confère le droit de transcrire l'indicible tout en étant exonéré de toute responsabilité morale. Tout auteur se distancie de son double fictif pour lui faire dire et faire ce qu'il ne peut lui-même accomplir dans sa vraie vie. C'est pourquoi dans l'œuvre bouraouienne, l'ambiguïté ne cesse de s'amplifier à cause du pacte romanesque qui ne laisse parfois aucune chance au « moi » autobiographique de s'affirmer. Il arrive que l'auteure-narratrice-personnage reconnaisse sans aucune réserve qu'il s'agit d'un projet de roman. Bien sûr, c'est ce jeu de transposition tel quel qui garantit la légitimité du pacte

⁷² Cité par MICHINEAU S., *L'autofiction dans l'œuvre de Colette*, op.cit, p.54

autofictionnel. D'ailleurs, cet énoncé : « *J'invente, j'ai de l'imagination* » (*La Vie heureuse*, p.122) fournit un commentaire qui n'est pas sans rappeler ce que Thierry Laurent appelle « *le pacte d'autofiction* » dans le sens où l'écrivain « *admet qu'il n'a pas voulu être fidèle dans le récit de sa vie et qu'il a fabulé.* »⁷³

Paroxysme du paradoxe. Après avoir validé la valeur autobiographique de l'œuvre bouraouienne, nous nous trouvons dans l'obligation de reconsidérer notre diagnostic. En ce sens, il sied de relever les énoncés qui mettent en exergue sa dimension fictive. Le premier qui assure sans équivoque son caractère romanesque est cet exemple : « *Je viens de l'écriture* » (*Poupée Bella*, p.139)

Telle est donc la préoccupation fondamentale de Nina Bouraoui : parvenir par l'aventure fictive à donner une épaisseur à un « je » issu du mensonge. Ces énoncés empreints de fictivité sont réitérés au cours de l'œuvre dans le but d'accentuer le statut fictif de la narratrice. Il y a là à l'évidence, le désir ferme de se transformer en un être fictif qui n'a aucune autre existence en dehors des pages du volume.

Plus de doute, ce propos fournit un prétexte de plus pour ne pas la prendre au sérieux : « *l'obscur tableau où s'inscrit une prose indéchiffrable pour le badaud.* » (*La voyeuse interdite*, p. 10)

Il faut dire que son raisonnement frappe à la face. Celle-ci confond le vrai et le faux en posant le mensonge en postulat de vérité : « *Mon travail d'écriture est aussi un travail de faussaire. Il n'y a que ma vérité (...) il n'y a que mon interprétation des choses* » (*Mes mauvaises pensées*, p.195) Dans cet exemple, l'affabulation est clairement assumée : « *Mon écriture est un vice* » (*Mes mauvaises pensées*, p.79) et l'auteure-narratrice avoue sans détour que son histoire est mensongère : « *Je dis mon mensonge.* » (*Garçon manqué*, p.16) Le dictionnaire de l'Académie française définit le menteur comme celui qui dit une chose fausse. Et « en termes de l'Écriture, on dit, que tout homme est menteur, pour dire, qu'il est sujet à se tromper. »⁷⁴ Cette définition conclut que l'on est soumis à l'erreur en raison de la difficulté à traduire le réel. Pour Nina

⁷³ Cité par FAROUK M., *Tahar Ben Jelloun : étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, 2008, p.102. www.books.google.fr

⁷⁴ Dictionnaire de l'Académie française, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même, Paris, Nouvelle Edition, tirage de 1831, p.92. www.books.google.fr

Bouraoui, l'imposture n'est pas exclusivement liée aux défaillances de la mémoire. Au contraire, son souci est plutôt de convaincre de l'utilité du mensonge, indispensable dans une telle entreprise à la réalisation de certains objectifs.

En tant que véritable motif de fiction, à quoi sert le mensonge? Nous pouvons aussi nous demander, même si la réponse nous paraît pourtant claire, quels sont les avantages de la mystification mise à l'honneur dans l'écriture bouraouienne ?

On le sait, la fiction, porteuse d'une dimension onirique, est nécessaire à la réalisation de certains fantasmes. De façon sûre, la fiction, chez Nina Bouraoui, est investie d'un désir de se projeter dans un univers en conformité avec elle-même : « *Je me dis que j'aime bien vivre dans ce monde que j'ai réinventé* » (*Avant les hommes*, p.90)

Terme en principe dépréciatif, la supercherie fictive devient dans le cas de Nina Bouraoui un acte salvateur. Au vrai, l'auteure, sous couvert de la narratrice, tire profit du mensonge pour se fabriquer un vécu sur mesure: « *Toute ma vie consistera à restituer ce mensonge* » (*Garçon manqué*, p.16) A lire ces commentaires, nous pouvons diagnostiquer un véritable malaise existentiel qu'elle tente de surmonter via l'écriture littéraire. Ces déclarations annoncent nettement son intention de faire table rase de sa première expérience: « *Je falsifie mes souvenirs* » (*La Vie heureuse*, p.138) Ni par caprice ni par pure fantaisie, mais par désir de s'en sortir. En rejetant son existence : « *Je fausse le réel* » (*Le Jour du séisme*, p.37) elle cherche à se donner un nouveau vécu. Retenons-le encore une fois, l'intérêt du mensonge pour Nina Bouraoui réside dans le fait de s'inventer une autre vie. Acte salvateur, se donner un autre vécu équivaut à l'effacement de soi, ou à l'effacement d'un soi incompatible avec ce que l'on croit être.

Cela dit, cette hantise qui règle son action se concrétise au prix d'une violence faite à soi. Chanceler entre son identité première et celle convoitée constitue en effet une source de tension éloquente. Ainsi, enfermée dans une identité inadéquate à sa pensée, elle a le sentiment d'abriter une étrangère à soi. Cette contradiction ressentie est donc à l'origine d'un conflit intérieur dont l'expression appropriée serait pour reprendre J. Kristeva, l'« aliénation à soi-même ». D'où cette image négative de soi qu'elle confesse devoir anéantir. Pour ce faire, elle s'assigne, comme premier acte, la mission

de se déprendre de l'être qu'elle était et de tout le vécu tragique qu'elle traîne comme un boulet. « *C'est ma propre histoire que j'ai ruinée* », dit-elle.

A force de persévérance inébranlable, elle réussit à assoir le mensonge en vérité. Conséquence, elle répudie à souhait le passé de celle qu'elle n'a jamais voulu être : « *Je pense que j'ai enfin réussi à convertir mon mensonge en vérité* » (*Mes mauvaises pensées*, p.259) pour être celle qu'elle s'est toujours reflétée : « *Comme j'attendais enfant une fille qui me ressemblât. Elle n'est jamais venue. J'ai finis par l'inventer* »

Délibérément contrefaite, la narratrice s'éloigne d'un passé qui ne semble pas avoir sens à ses yeux. Au gré de cette démarche n'est exprimé que la volonté de celle-ci de représenter fidèlement l'être qu'elle porte en son sein. L'exemple suivant est dans ce sens très suggestif : « *L'écriture(...) C'est la seule façon, pour moi, de devenir une personne* » (*Poupée Bella*, p.42) Nina Bouraoui se fraie au moyen de la fiction un passage vers la réalisation de soi. Loin d'être appréhendée dans sa fonction purement esthétique, la fiction apparaît comme « l'allégorie de ce qui manque à la vérité autobiographique ».

De ce qui précède, une pensée demeure constante de manière très évidente autour du mensonge auquel Nina Bouraoui donne le nom de vérité. Mais jusqu'où irait-elle pour entretenir le faux?

On l'aura compris, le projet littéraire de Nina Bouraoui est subordonné à une volonté de s'engloutir dans une identité d'emprunt dont la fonction est bien connue : s'approprier un autre destin que le sien. Chez elle, tout s'organise de façon à ce que la parole mensongère acquiert une charge symbolique à laquelle s'associe l'idée de psychothérapie. Car au risque de se prendre au piège d'une identité éclatée, elle reste persuadée des avantages que lui confère la fiction. En plus clair, la force du mensonge garantit dans son cas l'accès à un bonheur.

Donc pour répondre à la question du recours à la mystification, nous pouvons dire que le dessein de Nina Bouraoui est clairement exposé : elle tente par l'écriture de sortir de cette impasse identitaire qui l'empêche de se propulser dans un monde meilleur. Ainsi, en usant de son pouvoir des mots, elle s'essaie à neutraliser ses maux en les terrassant à même le papier. L'auteure-narratrice exploite donc son art d'écrire pour se dépouiller

de sa première vie et de s'en approprier une nouvelle: « *Mon histoire se défait ici. Mon histoire se fait ici* » (*Poupée Bella*, p.15)

N'est-ce pas que l'identité est un processus de construction. Et bien l'écriture se trouve chez Nina Bouraoui un espace privilégié pour l'élaboration de ce projet. Convaincue que l'écriture est un chantier de construction, elle assimile son métier à un travail architectural qui requiert plusieurs étapes de réalisation.

De ce point de vue, l'auteure semble être influencée par la logique de l'architecte moderniste, Kathleen Eileen Moray Smith à laquelle elle emprunte son vocabulaire: « *Je garde les mots d'Eileen Gray : « Il faut déconstruire avant de construire » »* (*Mes mauvaises pensées*, p.268) Sous ce rapport, l'écriture se donne à lire comme un véritable espace de création architecturale. D'où l'exploitation à outrance d'un lexique, volontairement choisi, inhérent au domaine de la construction. L'auteure s'approprie le glossaire de l'édification pour mettre en relief le processus de réalisation d'un Moi en train de se former. Apparemment, l'analogie avec le secteur du bâtiment est l'expression d'une admiration pour l'art de bâtir. L'emploi de ces verbes suffit à montrer qu'elle ne les cite pas pour leur nuance synonymique, si nuance il ya, mais plutôt pour signifier la solidité de ce Moi que rien dorénavant ne pourra affecter. La mention de ces mots rappelle par ailleurs la dure besogne à laquelle elle se livre dans la conception de sa nouvelle identité : « *Je reconstruis* » (*Le Jour du séisme*, p.24) ; : « *Je fabrique. Je bâtis* » (*Le Jour du séisme*, p.46)

S'immiscant dans la peau d'un maçon, l'auteure utilise sa plume comme outil pour colmater des brèches, dresser des remparts, couvrir des abysses, afin de triompher du danger qui la guette. Voici plusieurs exemples illustratifs : « *Je construis, le vide. Je comble* » (*Le Jour du séisme*, p.37) ; « *Je comble les fossés* » (*Le Jour du séisme*, p.47) ; « *J'avais construis une histoire pour me protéger du vide* » (*La Vie heureuse*, p.147) lesquels nous éclairent sur les intentions de l'auteure de reconstruire, par le mensonge fictif, l'identité du Moi éclaté. Celle-ci assimile son intériorité à une forteresse mystérieuse qu'elle compte bien scruter dans les moindres recoins.

A ce degré, elle envisage de percer les secrets de son Moi intime en le mettant à nu : « *J'ai construis un édifice, je circule à l'intérieur de cet édifice, j'en ouvre chaque porte, chaque secret* » (*Mes mauvaises pensées*, p.241) Le ton utilisé dans les énoncés

subséquents nous incline à penser combien sa peine est immense. Souffrant d'un malaise intérieur, la narratrice se dit assiégée par une douleur qui l'enfoncé dans une mélancolie assassine. Pour se soulager, elle ne trouve pas mieux que d'expulser ce trop-plein par le biais de l'écriture. Cette phrase : « *Ecrire(...) Je sauve ma vie* » (*Poupée Bella*, p.126) suppose la croyance à l'effet cathartique de l'encre. Il n'y a que dans les romans que l'on se forge une résistance contre la pulsion de mort, on l'entendrait dire. Sur ce point, il semble bien que Nina Bouraoui adhère à la pensée de Freud pour qui l'espoir d'une autre vie est rendu possible par le pouvoir curatif des mots. Ce que l'auteure met ici en œuvre, c'est : « *...une écriture qui soigne* » (*Poupée Bella*, p.126) Une écriture réparatrice, elle dirait volontiers : « *Je refaisais la vie, son cours et sa forme* » (*Point mort*, p.44)

La transformation de soi se fait donc au prix d'une identité fabulée que la narratrice autobiographique assume totalement : « *Je suis transformée par l'écriture.* » (*Mes mauvaises pensées*, p. 144) Oblitérant l'image d'un « je » qui fut, elle consent à vivre sous les traits d'un « je » fabriqué par le mensonge. Par ailleurs, en dirigeant sa préoccupation vers le monde, celle-ci est décidée non seulement à changer sa vie mais aussi la Vie en général. C'est ainsi en tout cas qu'elle se conçoit : liée à l'existence de l'univers: « *Mal faite et à refaire, la Vie, ma vie, ne me va plus très bien* » (*Point mort*, p.53) C'est pourquoi lorsqu'elle écrit : « *Moi, je bâtis mon pays de femme.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.208) elle met son art au service d'une cause à la fois individuelle et collective. Pour rappel, le problème identitaire dont souffre Nina Bouraoui est lié en partie au regard que pose la société algérienne sur le corps féminin. On le sait, dans cet espace phallogentrique qu'est l'Algérie, la femme dispose de moins de droits que l'homme. Et c'est sans doute pour la sortir de ce sérail qu'elle tente de leur donner un espace où elles se sentent à leur aise.

Ainsi, l'œuvre est aux yeux de Nina Bouraoui plus qu'un amas de papier. Lieu de toutes les acrobaties de la logique, elle est pour elle un instrument d'invention dont elle se sert en vue de concilier le Moi et le monde qu'elle manipule ici à son gré.

b. L'identité fantastique du « je »

Pour la énième fois, à peine croit-on l'avoir saisi que l'écriture s'engage sur une nouvelle voie et nous arrache à notre confort. C'est peut-être cette nécessité permanente de glisser d'une modalité à une autre qui donne à l'œuvre bouraouienne sa marque de fabrique. Celle-ci abrite en son sein une diversité de genres qui participent de cette logique hétéroclite que l'auteure met en avant.

A vrai dire nous sommes tombées en arrêt devant sa capacité à faire passer en douce autant de protocoles de lectures. Aux différents modes génériques décelés jusque là, vient s'y associer un autre ton destiné, à priori, à effacer toutes traces de la réalité.

Le caractère évanescent de cette écriture nous entraîne cette fois-ci dans un univers à travers lequel Nina Bouraoui nous invite à regarder au-delà et en deçà du visible. Pour y parvenir, un seul mode d'expression est de mise : le fantastique.

Première impression : sous l'égide de ce modèle, il y aurait un désir de s'abstraire de l'expérience réaliste. Dans cette vue, nous sommes enclines à penser que le choix de ce registre auquel elle semble se donner volontiers est étroitement lié à la recherche d'une meilleure position de soi vis-à-vis de la réalité. Hantée par les fantômes de son enfance, puisque c'est ainsi qu'elle se décrit aux intervieweurs, l'auteure n'aurait pas trouvé mieux pour se définir que de puiser dans cette esthétique du fantastique. Si l'on s'en tient à ses propos, son goût prononcé pour ce registre ne trouve pas son explication dans le plaisir de raconter « l'étrangeté ». Le « *Je suis malade (...) je suis folle* » (*Poupée Bella*, p.18) qu'elle met dans la bouche de sa narratrice indique la nécessité de rendre compte de la véritable réalité du « je ». En tant qu'expression du mal-être, cette rhétorique serait de son propre point de vue en parfaite adéquation avec ce qui l'obsède. On peut dire donc que les préoccupations existentielles de Nina Bouraoui déteignent sur son écriture.

Mais que signifie exactement le fantastique ?

Avant d'aller plus loin, il nous semble en effet judicieux de définir ce mot problématique dont l'expression esthétique est difficile à cerner. Un mot souvent galvaudé qu'il faut donc prendre avec une infinie précaution. La querelle des théoriciens quant au statut et aux frontières exacts du fantastique révèle d'ailleurs l'ambiguïté de la notion. Est-il un genre, un registre, ou juste un effet de lecture ?

Nous n'allons pas évidemment nous atteler à la définition du concept dans la mesure où les exégètes de la question ont déjà apporté beaucoup dans ce domaine. A ce sujet, le travail de Chérif Seck⁷⁵ est assez récapitulatif des grandes lignes de la notion. Pour saisir cette dernière, il n'y a pas mieux que de la distinguer de la mimésis littéraire fondée sur le rationnel et le vraisemblable.

En termes plus clairs, la mimésis littéraire évoque un monde possible et plausible. Or, dans l'œuvre de Nina Bouraoui, il se trouve que l'exigence du persuasif est parfois mise à mal par l'intrusion de séquences qui éliminent toute trace du protocole mimétique. Pour dire les choses autrement, le fantastique établit ipso facto une rupture catégorique avec la logique naturelle communément admise.

Dans cette œuvre, nous avons remarqué que la vision bouraouienne du monde s'affranchit par moment de la tutelle du crédible. Si l'on en juge par ses propres dires, cet énoncé par lequel elle fait l'éloge du « vaudou » : « *Il y a une écriture vaudoue.* » (*Poupée Bella*, p.133) semble ne pas être choisi aléatoirement. Il ne peut en aucun cas être dépourvu d'intérêt. Bien au contraire, nous sommes persuadées qu'il rend pleinement compte de cette dimension ésotérique de son acte d'écriture.

« Dérivé du grec « *phantatikos* » (*fantôme*) et « *phantasia* » (*imagination*), le mot « *fantastique* » est défini par l'historien de la littérature Pierre-Georges Castex, cité par R.Perrin, comme étant « *une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle; [...] lié généralement à des états morbides de la conscience, qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projettent devant elle des images de ses angoisses et de ses terreurs.* »⁷⁶ Le fantastique a pour corollaire l'inexplicable : il échappe à toute explication rationnelle car il relève du surnaturel, du macabre, de l'insolite, du miracle...T. Todorov voit dans le fantastique une hésitation entre le naturel et le surnaturel. Sa définition est la suivante: « *Le fantastique occupe le temps de cette incertitude, dès qu'on choisit l'une ou l'autre, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée*

⁷⁵ SECK Ch., « Problématique du fantastique ». In : Chroniques italiennes, n°21, 1990. www.chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr

⁷⁶PERRIN R., *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^e siècle, Esquisse d'un états des lieux, enjeux et perspectives*, Paris : L'Harmattan, 2007, p.249. www.books.google.fr

*par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel. »*⁷⁷

Vu ainsi, le fantastique se définirait comme se situant à la limite entre le réel et le rêve. Il « *serait le temps d'une hésitation, le temps d'une incertitude.* »⁷⁸ S'appuyant en partie sur l'apport de Marcel Schneider, Ch. Seck définit le fantastique comme une déclinaison de l'imaginaire qui se joue de la fiction et de son contrat de vraisemblance ou d'effet de réel. Cette interprétation nous intéresse pour justifier l'affiliation mais aussi la subordination de cet élément d'analyse au titre principal de la partie concernée. Autrement dit, sous le sous titre ***L'identité fantastique du « je »*** s'énonce ce qui devient onirique sous le sceau de l'autofiction, ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, « ce qui ne peut pas être et qui est pourtant là. »

Disons que dans cette œuvre où l'imagination est poussée à l'extrême, le passage du « je » autofictionnel au « je » fantastique ne serait pas pour nous étonner.

Ainsi, à la lumière de ces définitions, nous comprenons que nous avons tendance à nommer fantastique toute perturbation irrationnelle. Or, il ne suffit pas qu'il y ait rupture de sens logique pour dire que le récit est empreint de fantastique. Certains topoi reconnus du genre sont largement suffisants à la création de cette atmosphère surnaturelle.

Cela apparaît clairement sous la plume bouraouienne. Navigant entre le macabre, le frustrant, l'hallucination, le mirage, l'illusion et le féérique, Nina Bouraoui montre le fantastique sous ses différents aspects. De ces nombreuses tendances, nous retiendrons que le fantastique est tantôt associé au lugubre, tantôt à l'admirable. Pour saisir la distinction, nous empruntons cette citation à Antonia Pagán López, qui, à notre sens et d'un point de vue conceptuel, a bien marqué la différence : « *Le terme fantastique est distinct du terme merveilleux; l'action du récit merveilleux a lieu dans un univers chimérique et invraisemblable alors que le récit fantastique se développe dans le*

⁷⁷ TODOROV T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, p.29

⁷⁸ SECK Ch., « Problématique du fantastique », *op.cit.*

monde réel et glisse imperceptiblement vers l'inquiétant et l'étrange ce qui provoque la surprise dans le monde réel. »⁷⁹

Que les passages exploités par Nina Bouraoui relèvent du repoussant ou du sublime, son goût pour le surnaturel demande à être examiné attentivement.

Ce la sera vérifié bien sûr, mais en prélude, nous pensons que la tendance fantastique qui nourrit sporadiquement l'écriture de l'auteure est beaucoup plus une porte de sortie d'un réel contraignant qu'un plaisir ressenti. Pour le savoir, nous essaierons de répondre à deux questions aussi importantes l'une que l'autre. La première : quel intérêt à puiser dans le surnaturel ? La seconde : quelle fonction l'auteure attribue-t-elle à chacun de deux aspects décelés dans l'œuvre, en l'occurrence, le fantastique au sens restreint et le merveilleux ?

A ce stade nous pouvons déjà avoir la saisie immédiate de l'engouement qu'a la romancière pour ce type de raisonnement. Pour quelqu'un dont le souhait est de se reconstruire par et dans l'écriture, le fantastique, dans sa définition nominale, serait un paramètre incontournable pour la réalisation de l'impossible.

A noter que trois intentions paraissent à l'origine de l'emprunt fait au surnaturel : dévoiler le côté mystérieux de sa personnalité, fuir une réalité algérienne douloureuse et envelopper l'Algérie d'une aura féérique.

-Un personnage hystérique

A la lecture de l'œuvre, nous ressentons un mal-être généré par les moments de vertige qu'elle fait vivre. Les questionnements qu'elle soulève et la conception du monde qu'elle propose nous plongent dans une atmosphère angoissante qui suinte à travers les mots. Par la mise en scène de personnages atteints de tous les troubles mentaux, Nina Bouraoui vise à dynamiter le cloisonnement du réel. Pour transmettre le sentiment de malaise, elle a maintes fois repris dans son œuvre les motifs de la solitude, de la folie ainsi que les thèmes du double et de la mort. En insistant sur l'étrangeté de la narratrice-personnage - puisque nous avons convenu de désigner ainsi tous ses porte-parole - l'auteure a délibérément voulu la présenter sous la figure

⁷⁹ PAGAN LOPEZ A., « Amour rétrospectif, ambiguïté et intertextualité dans le récit fantastique ». In : *Anales de Filología Francesa*, n.º14, 2005-2006.
<http://revistas.um.es/analesff/article/viewFile/20571/19911>

archétypale du fantastique : peur, phobie, cruauté, monstruosité s'enchevêtrent pour résumer la cause de la déperdition psychique dont celle-ci est atteinte. L'ambiguïté qui entoure ce personnage nous fait dire qu'elle ne peut être en effet appréhendée qu'à travers ses pensées et ses soucis les plus intimes. Agressée donc par un regard introspectif qu'elle porte sur elle-même, la narratrice fait de son moi un espace sans repères, traversé de tous les maux et de toutes les mauvaises pensées. Bien sûr, l'excès d'attention porté sur soi entraîne le péril de sa personnalité. Elle-même admet qu'elle est harcelée par des obsessions névrotiques qui lui donnent l'aspect d'une dépravée. Pour saisir la représentation absolument négative de ce personnage, il faut se pencher sur sa dimension psychologique, seul indice qui semble d'ailleurs avoir du crédit.

Et bien, en suivant la description de près, nous ne pouvons manquer d'observer que la narratrice a tous les signes d'un être énigmatique et dérangé. Son portrait révèle une grande crise d'angoisse qui s'allie à la folie. En proie à l'hystérie, celle-ci voit son existence se réduire aux fluctuations de son tempérament. Elle se présente donc sous les signes d'une malade schizophrène attachée à un passé enseveli sous les débris d'un temps et d'un espace lointains. Mue par l'affolement, elle se pose des questions étroitement liées à la connaissance de son Moi et de ses origines familiales. Sa volonté de se définir donne lieu à une seule interrogation qu'elle réitère au cours de l'œuvre: « *Qui suis-je ?* » (*Garçon manqué*, p.142) Usant d'une tonalité fracassante de douleur: « *tout cela est d'une tristesse infinie, triste de ne pas savoir qui je suis, triste à en pleurer* » (*La Vie Heureuse*, p.61) elle dit ne pas savoir qui elle est : « *J'ai toujours été une étrangère(...) il est difficile, pour moi, de me définir* » (*Mes mauvaises pensées*, p.95)

On pense, par l'intermédiaire de l'impression, que ces réflexions peuvent aisément être proférées par l'auteure franco-algérienne que l'on se demande si ce n'est pas de son état dont elle parle. Cet énoncé, aussi romanesque soit-il, tend à le confirmer du moins à demi-mot : « *je pense que je suis coupable de tout, que je n'ai jamais su choisir* » (*La Vie heureuse*, p.264) Nous pensons en effet que cette phrase peut bien être la sienne. Dans ce cas, une question s'impose : Nina Bouraoui se tient-elle pour responsable de son errance identitaire ?

Lieu d'une recherche intérieure, l'œuvre semble s'ouvrir au fantastique pour exprimer une culpabilité monstrueuse. Difficile à formuler une telle déclaration mais nous sommes tentées de croire que c'est bien son portrait que l'auteure peint à travers la psychologie de cette narratrice. En tout cas, bien que l'œuvre soit une production littéraire, les implications de la mise en scène nous obligent à ne pas séparer la romancière de son texte. Sa ressemblance avec la figure textuelle repose sur des termes pouvant convenir aussi bien à l'une qu'à l'autre : le sentiment de culpabilité qu'elles ont en commun est cependant l'un des traits les plus frappants à la lecture de l'œuvre. Si l'on s'en tient à ses déclarations médiatiques, la romancière et son semblant de sosie ne peuvent que coïncider, car à l'instar de la narratrice, l'auteure vit un exil et une errance intérieurs qui accentuent la confusion entre elle et son avatar.

A ce propos, la solitude est un trait typique du personnage fantastique. Pour nous faire part de ce qu'elle ressent, la narratrice use d'un vocabulaire aussi fort que le sentiment qu'elle éprouve : « *J'ai froid de solitude.* » (*Garçon manqué*, p.177) Lorsque la solitude se mêle à l'ennui, sa vie se transforme en un cauchemar qui la condamne à une aliénation incurable : « *C'est la solitude qui tue, c'est elle qui ronge les sangs, rongée, c'est ça ma vie, elle est rongée.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.86) D'ailleurs, elle se révélera au fur et à mesure un être d'un tempérament paradoxal qui frôle le dérangement mental. Ce qui lui fait dire : « *Je suis malade de moi-même.* » (*La Vie heureuse*, p.248) et d'ajouter : « *Ma zone est floue (...) parce que je suis triste et heureuse à la fois.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.229) Lunatique, la narratrice perd pied et devient la cible de toute forme d'aberrations cognitives : « *je sais et je ne sais pas, je peux et je ne peux pas* » (*Poupée Bella*, p.8) L'intensité de ses propos laisse entendre une profonde scission intérieure qu'elle extériorise avec une force du langage en guise d'appel au secours : « *Je m'ennuie.* » (*La Vie heureuse*, p.9) Effondrée, elle déclare : « *Je veux que cesse la dualité de mes sentiments, qui me renvoient du bien vers le mal, du mal vers le bien, sans point d'équilibre, sans choix final.* » (*Le Bal des murènes*, p.21) L'ambiguïté mène en effet vers l'effondrement de la faculté mentale : « *J'ai peur d'être folle.* » (*La Vie heureuse*, p.40) Celle-ci décrit la dégradation de son état psychique comme un processus de dégénérescence qui passe d'abord par le sentiment d'étrangeté à soi et qui finit par la projeter dans une dimension surnaturelle.

Reconnus comme tels, l'amalgame, l'angoisse, le délire sont les alliés de la folie. Des spectres qui sèment le doute dans l'esprit fragile de la narratrice en la maintenant prisonnière dans un monde mystérieux où la frontière entre la raison et la folie n'est pas marquée : « *Je suis bizarre et en retrait.* » (*La Vie heureuse*, p.38)

L'aliénation, topos du genre fantastique, est donc un thème très prisé par Nina Bouraoui qu'elle exploite d'ailleurs à outrance. Ce motif impose en effet sa tonalité dans tous les écrits de l'auteure. La folie surgit graduellement dans la vie de la narratrice et s'éprend de sa raison. Victime de ses fantômes intérieurs, elle énonce ici et là des : « *j'ai de la folie dans la tête* » (*Poupée Bella*, p.7)

Véhiculé à travers un vocabulaire qui rend compte de l'état d'âme de la narratrice, le surnaturel est également souligné dans l'œuvre par l'apparente thématique du double. Cette problématique apparaît, avant toute analyse, comme le résultat d'une dépersonnalisation évocatrice d'un morcellement identitaire.

Ainsi, obsédée par l'énigme qui réside au fond de son être, la narratrice se dit hantée par la présence d'un esprit qui éveille en elle un malaise. Effrayée, elle court le communiquer à sa psychanalyste : « *Je viens vous voir parce que j'ai des mauvaises pensées. Mon âme se dévore, je suis assiégée. Je porte quelqu'un à l'intérieur de ma tête* » (*Mes mauvaises pensées*, p.11) Lorsqu'elle décrit ce qu'elle ressent, son désarroi nous foudroie violemment en tant qu'elle parvient non seulement à installer efficacement cette atmosphère tragique mais surtout à se présenter sous les traits d'un être égaré : « *je me perds à l'intérieur de moi (...) j'ai si peur de la déchéance* » (*Mes mauvaises pensées*, p.96) qui incarne l'aspect fantomatique : « *je suis la peur.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.33) Voici un autre exemple tout aussi effroyable : « *Est-ce ma faute si la femme en habit d'os m'a désignée afin d'assurer la garde de ses victimes ? Je donne un peu de plaisir aux disparus, voilà tout !* » (*Point mort*, p.73)

Tout son entourage, sa mère en particulier, a vu l'égarement dans son regard : « *Elle a peur que je me suicide.* » (*La Vie heureuse*, p.205) Elle-même a vu son côté malveillant prendre des proportions incommensurables jusqu'à la sommer à se faire du mal et à faire du mal aux autres : « *Je veux me venger de moi.* » (*Poupée Bella*, p.37) Dans sa descente aux Enfers, elle voit la désagrégation de sa personnalité s'allier avec la terreur et l'esprit démoniaque. La possédée est capable à présent de se

transformer à son insu en un être maléfique et sauvage. Sa vie semble ainsi marquée d'un vide que seules les mauvaises pensées réussissent à combler. Des idées noires émanant d'une monstrueuse étrangère recroquevillée au creux de son être: « *Les mauvaises pensées se fixent aux corps des gens que j'aime(...) je me dis que l'histoire des tueurs commence ainsi(...) j'ai très peur de ce que je suis en train de devenir (...) j'ai si peur que mon crime arrive ainsi, dans un demi-songe, dans un état où je ne contrôlerais plus rien.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.11) Triste de ce savoir sur soi, elle assimile son corps à une demeure hantée : « *Chaque fois mon corps est le corps d'une autre.* » (*Poupée Bella*, p. 25)

On peut poser ici avec K. Besançon et V. Osganian que : « *Par le double, l'unité devient divisible, le double représentant l'altérité passant par une altération du un qui fait deux, faisant notamment jouer le rapport entre une image interne et une image externe, c'est-à-dire le rapport entre le moi idéal et l'Idéal du moi.* »⁸⁰

Accablée donc par le port de quelqu'un d'autre que soi, écrasée sous le poids d'un tel fardeau, la narratrice se dit épouvantée par la présence d'un double qu'elle ne reconnaît pas. Bien sûr, cette autre présence à soi aiguise ces troubles d'identité : « *J'ai toujours eu l'impression d'avoir un secret. D'avoir une double vie. D'abriter quelqu'un d'autre que moi.* » (*Garçon manqué*, p.157) La narratrice sait maintenant qu'elle cohabite avec son opposée, mais elle sait également qu'elle est son complémentaire : « *elle me représente à moitié, elle est le départ et le sens de mon ambiguïté, elle vit en tant que Moi et contre-Moi, nous luttons intra-muros.* » (*Le Bal des murènes*, p.61/62) Dès lors elle comprend la complexité de son être et se présente sous le signe du couple. Désormais la simultanéité de ses deux faces devient sa caractéristique identitaire : « *c'est moi la fille aux deux visages, c'est moi la cannibale.* » (*La Vie heureuse*, p.94) Cette voix qui parle peut-elle être celle de Nina Bouraoui ?

Qui parle ici ? : « *J'ai lu qu'il y avait des gens à personnalités multiples, qu'on pouvait être jusqu'à cinq dans un même corps.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.23/24)

⁸⁰BESANÇON K. et OSGANIAN V., « Rencontre avec un jeune homme » : le double comme figure résolutive ». In : La clinique lacanienne n°6, 2003/1. www.cairn.info

Et quand elle dit: « *Je cherche mon identité.* » (*Le Jour du séisme*, p.32), cette pensée ne peut pas être celle d'un être de papier, elle ne peut pas être attribuée à une narratrice considérée comme une donnée textuelle. Il faut convenir que dans l'écriture du Moi, l'auteur disparaît au profit d'un personnage qui le représente. Cet énoncé ne peut, d'après nous, que maintenir la confusion entre les deux voix : « *je me sens rongé par mes secrets.* » (*Avant les hommes*, p.65)

Quelle est donc cette énigme à l'origine de son être obscur ? Est-ce dans le creux de son âme que son authenticité se laisse entrevoir ? : « *je porte une zone noire, une vérité vêtue* » (*Le Bal des murènes*, p.60) Le terme « vérité » que la narratrice emploie dans cet exemple n'est pas sans importance : cela signifie qu'il ne s'agit pas, pour elle, de renoncer à son alter ego, mais de le connaître mieux et de le ramener vers soi. Apprivoiser ce qui déconcerte afin que la dichotomie devienne unité, telle est la relation qu'elle tente de cerner.

Dans cette perspective, l'auteure semble dire que l'accès à l'unité recherchée requiert une connaissance profonde de soi-même. D'où cette quête de la ressemblance qui tient une place essentielle dans son œuvre. Fortement chargée, l'écriture de Nina Bouraoui regorge en effet de cette figure du double mais non sans motif persuasif. Dans son acception pathologique, la problématique du double implique forcément une scission du Moi. Dans la perception bouraouienne, le double n'a pas toujours une connotation négative puisqu'elle lui attribue une autre fonction, celle du sosie. Et le sosie signifie à la fois le même et l'autre. La figure du double est donc paradoxalement le problème et la solution. Car, ce sosie convoité est en effet synonyme d'une relation fusionnelle. Il est le signe d'une identité exhaustive.

Ainsi, eu égard à l'objectif de l'auteure franco-algérienne, nous pouvons dire que derrière cette recherche du sosie, il y a intention d'en finir avec la problématique du morcellement identitaire, son morcellement identitaire. Le but suprême de son aspiration trouve sa résonance chez la narratrice laquelle s'essaie dans un effort permanent de se confondre avec son alter ego en tentant de neutraliser la dualité qui les sépare.

Comme nous venons de le souligner, la figure du double pullule dans l'œuvre bouraouienne sous différents formes. Nous n'allons pas toutes les citer car elles feront

l'objet d'un autre point d'analyse réservé à la question de l'androgynie. Pour illustrer cet élément, nous nous contentons d'exposer un seul exemple pris de *Mes mauvaises pensées*, celui de l'Amie. Personnage d'une extrême importance, l'Amie occupe une place considérable dans la vie de la narratrice en raison de leur ressemblance frappante. L'auteure nous donne l'impression en effet que les deux ne sont qu'une et même personne. Elles ont beaucoup de choses en commun : le même physique : « *L'Amie est ma deuxième tête* » (*Mes mauvaises pensées*, p.241), le même passé : « *L'Amie a failli se noyer à cause d'un enfant (...) j'ai failli me noyer et je ne l'ai jamais dit à personne* » (*Mes mauvaises pensées*, p.16) et les mêmes gestes : « *j'ai l'intuition d'une autre vie ou d'une double vie, puisque je suis le reflet de l'Amie et que l'Amie est mon reflet, puisque nous nous amusons de cela, de notre lien miroir* » (*Mes mauvaises pensées*, p.101) Rien ne semble pouvoir les distinguer. Nous l'avons déjà dit, l'Amie n'est pas tout à fait un personnage fictif. Dédicataire de l'un de ses romans, celle-ci ne serait pourtant qu'un masque de Nina Bouraoui.

Au demeurant, nous sommes persuadée que derrière cette hantise de la reconstruction personnelle se profile un intérêt pour la réconciliation de son moi algérien avec son moi français. Pourquoi disons-nous cela ? Parce que par une pareille assimilation, la narratrice, sous la tutelle de l'auteure, cultive l'idée de l'hologramme : une sorte de reflet de soi, qui permet d'être simultanément dans deux endroits différents, à accomplir les mêmes activités. Ce commentaire permet de mettre en exergue l'enjeu d'une telle approche : « *Je suis encore irréaliste là-bas, je suis encore l'hologramme.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.254) Bien entendu, cette image hologrammique donne à l'œuvre sa coloration fantastique. L'exemple le plus illustratif de ce caractère surnaturel est sans doute celui-ci : « *nous nous ressemblons tant sur les films super-8, elle porte mon maillot en mousse bleue, elle a ma peau, elle a mes yeux, elle est sur la plage de Passable au Cap-Ferrat, je suis au club des Pins à Alger (...) nous contemplons le monde avec les mêmes yeux.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.138) En voici un autre qui n'est pas moins indicatif : « *quand je regarde ma mère sur le balcon de la Résidence, l'Amie regarde sa mère au troisième étage de la rue Pierre-Nicole, quand je danse au Grenel's, l'Amie danse à l'Apoplexie, quand je veux faire du cinéma, l'Amie passe un casting avec A.S* » (*Mes mauvaises pensées*, p.242) Mais nous

pensons que sa formulation la plus radicale est soulignée dans ce passage où se dit clairement l'interchangeabilité des rôles et des identités : « *J'ai souvent pensé que je venais de l'Amie, que nous avons une circulation de nos deux existences, de l'une vers l'autre.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.247/248)

Après cela, il serait loisible de penser que par le recours à ce procédé étrange, l'auteure exprime le désir de réunir les fragments de son identité métisse. En raccourci, l'intérêt pour Nina Bouraoui à travers l'exploitation de la figure de l'hologramme serait de se définir en tant qu'être biculturel. C'est-à-dire, appartenant à la fois aux deux espaces : la France et l'Algérie.

La romancière va parfois très loin dans sa recherche de l'unité. Nous décelons chez elle un projet plus vaste qui tend à reconstruire une unité universelle : « *Avec l'Amie, nous avons tous les visages, nous sommes tout (...) nous sommes avant et après tout* » (*Mes mauvaises pensées*, p.167) L'argument du double qu'elle met en avant révèle en effet une conception du monde ramené à soi. Un projet qu'elle met en œuvre non par narcissisme ou par égocentrisme mais dans le but de mettre en réseau les différents pôles de l'univers. Pour répondre à la question du pourquoi, mieux vaut interroger la romancière elle-même. Cela dit, nous croyons savoir la raison de cette expansion identitaire: c'est pour que l'Orient demeure à proximité de l'Occident, ou plus exactement, pour que l'Algérie demeure liée à la France : « *Je suis ici et ailleurs* » (*La Vie heureuse*, p.176)

-la fuite de la réalité absurde et du danger

Consciemment ou non, à tort ou à raison, Nina Bouraoui s'engage sur la voie du fantastique pour retranscrire, ce qu'elle considère de son point de vue, comme la réalité algérienne. Dans sa réponse à D. Simmonet qui l'interrogeait sur son rapport à l'Algérie, voici ce qu'elle dit : « *Ma mère y avait suivi mon père, se coupant ainsi de sa famille française, par amour, mais aussi pour des raisons politiques. En Algérie, elle avait réussi à s'intégrer, mais elle souffrait d'asthme chronique. En fait, elle étouffait physiquement, psychologiquement. Et nous étouffons avec elle, dans ce pays très masculin, très violent. Nous ne fréquentions pas les Français, les trouvons trop sages ; nous ne fréquentions pas les Algériens, les jugeons trop rebelles(...) Tout naît*

là, dans cette enfance. Petite, je voyais bien où était la force : du côté des hommes, de cette oppressante forêt d'homme. Je voyais comment, dans la rue, ma mère, puis ma sœur étaient la proie d'un désir masculin permanent. Je n'en ai pas ressenti de la répulsion envers les hommes, non. J'ai voulu être comme eux : anonyme comme un homme. » Propos qui s'apparente à une problématique majeure : celle de l'altérité sexuelle. Cette vision d'une existence absurde révèle l'ampleur des inégalités qu'instaure la société algérienne dans les rapports homme/femme. Hantée par un passé troublant, la romancière glose ici sur la douloureuse expérience d'être née femme dans un pays phallocratique⁸¹. Dès lors, on ne s'étonne pas qu'elle veuille dénoncer la condition de la femme algérienne qui y vit comme une ombre sous l'autorité de l'homme.

Cette représentation négative d'une vie qui côtoie la mort ne pouvait donc se raconter que par le biais d'un discours qui exprimerait l'irréalité de la situation dans cette contrée. Pour décrire cette réalité dramatique, Nina Bouraoui engage son écriture dans une démarche qui se place sous le signe de l'absurde. Un mode de pensée qu'elle envisage comme l'expression d'une révolte contre le Destin.

Le problème est clairement exposé par la narratrice. En remontant le fil de sa mémoire, celle-ci établit un rapprochement avec les lieux de l'enfance et décrit le sentiment qui la saisit en se rappelant combien il était dur d'affronter le regard des hommes. Le corps de la femme était un tabou et toutes celles qui s'entêtaient à ne pas s'assujettir à leur loi étaient maudites. Témoin d'une réalité rétrograde et moyenâgeuse, elle ne trouve pas d'autres mots pour qualifier la triste histoire de ce pays que de la trouver insignifiante et hors du temps humain : « *Les heures s'écoulaient lentement puis finirent par disparaître, anéanties par l'irréalité de notre existence.* » (*La voyeuse interdite*, p.22) N'étant pas indifférente aux événements qui l'entourent, elle discerne mieux ce qui lui reste à accomplir. C'est-à-dire tracer sa propre voie puisque le mal-être ne se conjugue qu'avec une expatriation : « *j'ai vite compris que je devais me retirer de ce pays masculin, ce vaste asile psychiatrique.* » (*La voyeuse interdite*, p.21)

⁸¹ SIMONNET D., « Ecrire, c'est retrouver ses fantômes », *op.cit.*

Par ailleurs, douée d'une vision prémonitoire, elle prédit l'agonie de cette Mère-patrie laquelle jadis était épanouie. Perspicace, elle voyait à partir de la pesanteur des intérêts étroits un devenir qui s'annonce sous de mauvais auspices. Illuminée, elle voit déjà une aura fantomatique couvrir le lieu : « *L'Algérie reviendra comme un fantôme.* » (*Garçon manqué*, p.75) Le devenir-spectre de cette Mère abandonnée par les siens offre ainsi un univers où la laideur y trône comme seule digne d'intérêt.

Face aux valeurs désuètes des concitoyens, la narratrice remet en question ses convictions: « *Enfant, il y avait une évidence de Dieu pour moi* » Et aboutit à une conclusion qui met en évidence un des thèmes principaux de l'absurde, « la mort de Dieu » : « *Un Dieu assoupi depuis longtemps* » (*La voyeuse interdite*, p.13) Ainsi, toutes ces certitudes tombent comme un château de carte: « *ma vie qui s'enfuit de la vie réelle* » au point de donner à l'environnement socioculturel du pays, mais précisément à la montée de l'intégrisme, le visage du Démon : « *Le séisme est un geste du diable.* » (*Le Jour du séisme*, p.22) La figure du diable, qui allégorise le fanatisme religieux, représente donc le danger puisqu'il ébranle tel un séisme l'identité nationale. L'inertie de Dieu, dit-elle, face à cette barbarie la noie dans un délire vertigineux sans dessus-dessous. Dans un contexte aussi démonique, celle-ci se dit hantée par les mauvais esprits : « *Je suis avec les djinns.* » (*Le Jour du séisme*, p.64)

La touche fantastique est dans ce cas la marque d'une conscience désespérée de trouver une issue au tragique de l'être abandonné à sa folie meurtrière. Parallèlement, la personnification de la patrie sert à rendre visible l'image d'un être assailli par les fantômes: « *Le diable revient (...) Ma terre est son corps choisi* » (*Le Jour du séisme*, p.30)

A ce constat amer s'associe une ferme détermination de trouver la porte de sortie: « *Je me sauve du monde qui ne me convient pas, rien ne parle de moi ici* » De cette insoutenable réalité à laquelle elle se heurte : « *Parce que rien n'est vrai.* » (*Garçon manqué*, p.109) lui vient l'idée de quitter la sphère de ce « temps à rebours » pour retrouver ailleurs celle du temps présent. C'est là la raison l'ayant poussée à quitter le pays qu'elle aimait pourtant tendrement. Sortir de l'ombre d'elle-même : « *Je suis irréaliste là-bas* » (*Mes mauvaises pensées*, p.254) ; s'échapper de cette forme d'inertie proche de l'image du fantôme : « *je suis(...) un fantôme* » (*L'âge blessé*,

p.53) Eprouver d'autres sentiments que celui de son « mourir » : « *J'existais sans exister vraiment.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p. 103) sont donc les adjuvants à son désir d'aller trouver son bonheur ailleurs. Quitte à ce que cet ailleurs soit imaginaire. En effet, l'expérience de la réalité vécue s'est révélée un traumatisme et une entrave à son épanouissement intérieur. Et son seul salut dans un contexte où le sens de l'existence est mis au pilon: « *Je perds aussi le sens du monde* », c'est de s'abriter dans un monde parallèle apte à rendre possible l'inimaginable. Elle a donc très vite compris qu'il fallait trouver refuge dans le voyage onirique : « *Je décidais de vivre comme dans un rêve, découvrant la lagune et un spectacle qui me semblait irréel.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p. 110) C'est ainsi qu'elle érige l'irréel en remède contre la raison déraisonnable : « *Je me rappelais les mots de A. qui me confiait un jour que la vie n'était peut-être qu'un rêve, nos corps des reflets* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p. 107) jusqu'à vouloir ouvrir avec cette clef miraculeuse les portes du monde qui nous est fermé: « *un secret que je dois trouver : le secret de l'univers* ». Désabusée, elle étend sa vision pessimiste à tout l'univers. Elle est éminemment persuadée qu'il est impossible de trouver un sens au monde pour la simple raison que: « *L'apparence est fausse, nous mangeons, respirons, marchons, dormons dans l'erreur, nos gestes sont sous la réalité* » (*Le Bal des murènes*, p.66) Remarque importante: la narratrice semble souscrire à cette vision selon laquelle il y a un autre monde caché plus vrai que ce monde terrestre. En cela, ne s'éloigne pas de la conception religieuse qui subordonne le terrestre au céleste. A preuve, elle conçoit les deux mondes comme deux couches superposées verticalement dont la terre est située à un niveau inférieur par rapport au ciel : « *Je sais que le ciel parle avec la terre parfois. Je sais qu'il n'y a pas de hasard* » (*La Vie heureuse*, p.274) Cet esprit est imprégné de l'idée que les lieux de supplices impliquent le mouvement de tomber dans un gouffre. D'ailleurs, il nous est permis de lire dans cet emploi de la forme du « nouissement » que tous les humains sont damnés : « *nous pensons être dans la vie et nous habitons les sous-sols d'une autre dimension, l'épicentre du sacrifice.* » (*Le Bal des murènes*, p.66) et voués à l'enfer : « *Nous sommes à double fond, magiques, caméléons, à deux peaux, projetés dans la vie banale, la vie des objets, de l'espace (...) souillés par la vie de la folie humaine* » (*Le Bal des murènes*, p.67)

On l'aura compris, le désespoir est à la source de la souffrance de la narratrice. Mais elle ne se laisse pas pour autant anéantir : « *J'ai toujours voulu fuir la vie* » Soutenue par un désir d'évasion, elle se voit hissée grâce à son aspiration à un monde qu'elle conçoit sur mesure: « *Ma capacité d'adaptation est une fuite de la réalité.* » (*Garçon manqué*, p.109)

La fascination qu'elle éprouve pour cette nouvelle réalité traduit le souhait de fuir la misère accablante de son existence. Blasée par la réalité amère qui la submerge, elle dit avoir fui à sa façon cet univers de leurre et d'apparence mensongère. Elle se souvient de n'avoir jamais été tout à fait consciente du monde qui l'entourait. Etant farfelue depuis son enfance, elle avoue avoir trouvé dans son extravagance la voie de secours qui l'a aidée à repousser le danger : « *Je me souviens de ne jamais avoir été dans la réalité et je crois que c'était une façon de me protéger de la folie de ma mère* ». Pour en finir avec sa souffrance quotidienne, elle se donne les moyens qui lui fournissent la possibilité de se déplacer à souhait dans un monde irréel mais serein : « *la tête sous l'eau démise du réel, en rupture des bruits du monde* ». Face à cette réalité décevante, perpétuelle source d'angoisse et de mélancolie, elle se cherche des remèdes pour échapper définitivement au malheur. Dans son dessein d'atteindre le bonheur, elle diversifie les moyens et les pratiques susceptibles de lui assurer l'évasion. La consommation de la drogue reste un instrument de prédilection auquel elle recourt pour plonger sa conscience dans un ailleurs envoûtant : « *J'ai envie d'un stick pour ne plus être dans la réalité (...) J'ai envie d'un stick pour me faire une autre vie dont j'aurais choisi les limites et les sillons* » (*Avant les hommes*, p.35)

Moyen efficace, elle trouve dans cette ivresse un subterfuge à l'absurdité de son existence : « *c'est là que je pars loin dans mon monde qui n'existe pas (...) là où personne ne vient me chercher* » Ainsi, sa fuite s'accomplit par un voyage intérieur libérateur d'un moi déterminé à trouver la paix et la félicité.

Fait notable : il apparaît, par l'évocation frénétique de la mort, que Nina Bouraoui est attirée par le néant. La thématique de la mort, lieu commun de l'esprit fantastique, exprimerait son goût prononcé pour le nihilisme. Nous pensons qu'elle affectionne ce vocable particulièrement en raison de son pouvoir d'abolir les limites du monde visible. La mort permet en effet de s'évader de l'existence quotidienne par un simple

glissement vers ce monde de l'au-delà. « Passage infaillible », la mort offre une ouverture vers ce monde occulte qui nous est caché. En superposant sa voix à celle de la romancière, la narratrice énonce : « *Mon affinité avec la mort a commencé depuis mon jeune âge* ». Bien sûr, à lire ces énoncés, nous ne pouvons qu'être frappées par la sensibilité morbide de celle-ci. Se trouvant au prise avec une réalité qu'elle confond avec le néant, elle déclare ceci : « *je sens le vide, c'est comme une fougère géante qui m'entoure, je sens la peur aussi* » (*Mes mauvaises pensées*, p.131) Ainsi, successivement et à mesure de ces élucubrations, la voix mise en scène entre dans une sorte de négation de soi : « *c'est la peur de la disparition ; et l'on peut disparaître sans mourir, c'est de cela que j'ai peur, être et ne plus être là* » (*Mes mauvaises pensées*, p.188/189) jusqu'à n'être plus rien : « *Je crois que j'ai existé.* » (*Avant les hommes*, p.50) parce que de toute façon : « *la mort (...) c'est irréal. Ce sont deux monde qui se superposent* » (*La Vie heureuse*, p.212) et parce que : « *(...) le néant n'existe pas* ». Persuadée que la vie est plus laide et plus horrifiante que la mort, elle lui préfère par conviction nihiliste l'infini abyssal qui mène à l'absolu : « *L'enfant est l'élève de la mort (...) On lui promet le ciel par la terre.* » (*L'âge blessé*, p.71)

Pour résumer sa pensée, disons qu'elle se passionne pour la mort non parce qu'elle impose une limite à l'existence mais parce qu'elle l'affranchit du regard de l'autre. Dans cet esprit, on peut dire que l'auteure s'inscrit dans le droit sillage de Sartre : à sa façon, elle pense aussi que l'enfer est dans le regard que l'on pose sur soi. Dès lors, elle offre à son alter ego romanesque la possibilité de se détacher du monde physique pour rejoindre celui qui symbolise la fin du cauchemar : « *Morbide n'est pas le mot. Erreur est la situation. J'ai choisi l'autre camp, celui des allongés. Plus de regards pour me juger, plus de voix pour ordonner* » (*Point mort*, p.40)

Cette possibilité de changer la condition humaine insiste sur le pouvoir de l'écriture littéraire. C'est ce que Nina Bouraoui s'attache à monter ici en présentant l'œuvre d'art comme le terrain de prédilections des illusions les plus extraordinaires. L'art est donc indispensable, il est même nécessaire à la construction d'une réalité idéale laquelle permettrait de résister à la banalité de l'existence. « *Je dois écrire ce que je vois c'est ma façon d'habiter l'existence* » affirme la narratrice. Il est en effet en mesure de traduire les pensées les plus abracadabrantes de l'esprit humain et d'apporter des

explications à ce côté obscur dont nous ignorons les lois: « *Je crois à un livre qui informerait son auteur sur lui, au fur et à mesure de son élaboration, ce serait un livre surnaturel* ».

-Etreindre le corps de l'Algérie

Dans l'écriture de Nina Bouraoui, l'Algérie s'impose en tant qu'espace symbolique à valeurs antinomiques: après l'avoir accablé d'une description péjorative, elle change d'angle d'observation et place l'objet de son discours sous le signe du sublime. C'est donc en cherchant à le montrer sous son meilleur profil qu'elle a émaillé son écriture de motifs connotant l'immensité féérique de ce pays. Ainsi, sous la plume bouraouienne, l'Algérie est le lieu de tous les possibles fantastiques.

Nostalgique, voudrait-on dire, de cet espace fascinant dont l'absence lui provoque une mélancolie cruelle, Nina Bouraoui tente par l'écriture de la présentifier. Dans l'un de ses livres à peine transposé, elle écrit: « *Qui sait, enfin, mon enfance liée au mystère, algérien ?* » (*Le Jour du séisme*, p. 61) Cela dit, la résurrection requiert l'abandon du principe de raison au profit d'une imagination apte de lui restituer son aura magique. En effet, ceci ne peut être rendu possible que par une représentation fantasmée qui s'inspire de l'idéal. Dans cette perspective, aucune autre valeur esthétique que celle du fantastique n'est donc en mesure de répondre à ce besoin. Car il y a dans cette tonalité, qui contient les éléments d'une rhétorique du bonheur, la possibilité de générer une jouissance en quelque sorte hors signifiants.

Ainsi, le fantastique ne manque pas d'aspects positifs: l'idéal, le sublime, le merveilleux suffisent à eux seuls à ressusciter cette terre emblématique d'une enfance heureuse. Ce sont les supports d'une intensité d'émotion qui effacent, le temps du regard vers l'arrière, l'amertume de l'éloignement.

C'est aussi par le biais du fantastique que la narratrice assimile l'espace algérien à un lieu paradisiaque. A la difficulté d'être au présent d'un passé enseveli, elle apaise « son mal du pays » en entreprenant un voyage qui prend vie dans ses pensées. Pour exalter sa patrie, elle use d'un vocable: « *Il y a un mystère algérien.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.208) en charge de susciter les charmes indiscutablement d'une Algérie en accord avec le ravissement. Son désir intense de recréer l'ambiance de cette époque lointaine fait surgir dans la sphère du réel quelque chose de l'ordre de l'illusion. C'est

de cette aspiration à matérialiser une réalité qui émane de son intériorité qu'est né cet énoncé : « *j'instruis l'invisible* » (*L'âge blessé*, p.56) Il est clair qu'elle vise par là à rendre visible ce qui n'était jusque là que pure obsession. Soutenue par un imaginaire féérique, elle dit se soustraire au monde cruel pour habiter un autre espace d'euphorie : « *Mes mains pétrissent l'invisible, elles s'enduisent de sublime, ma misère se dissout, j'entre au royaume.* » (*L'âge blessé*, p.101) Un espace auquel elle donne l'apparence d'une demeure céleste. L'analogie sous-entendue entre les deux espaces est établie sur la base d'un contraste qui assombrit l'image de cette : « *... autre ville.* » (*La Vie heureuse*, p.73) qu'elle avoue aimer beaucoup moins que celle qu'elle rêve d'étreindre dans ses bras : « *On adore le ciel. Plus que la terre. Plus que cette terre-là (...) Cette ville française.* » (*Garçon manqué*, p.144)

Dans le sillage de cette idée, nous nous hasardons à penser que cette confusion entre le ciel et l'Algérie est également évoquée implicitement à travers le nom d'un de ses personnages : Sami, le héros de *Avant les hommes*. Ce protagoniste, décrit comme un être en déphasage avec la réalité quotidienne, porte, croyons-nous, un nom révélateur de cette relation supposée : Sami, el-sama en arabe, signifie en effet « ciel » en français. Sami : « *(...) un fantôme.* » (*Avant les hommes*, p.44) est aussi ce garçon qu'elle identifie au même titre que l'Algérie à une apparition. Alors Nina Bouraoui voulait peut-être suggérer à travers ce personnage le spectre du pays de son enfance ?

Autre exemple dans le même récit, le personnage de la mère. En sa qualité d'hôtesse de l'air, celle-ci évoque métonymiquement, d'une certaine manière, le ciel. S'appuyant sur ce lieu commun entre la mère biologique et la Mère-patrie, nous estimons que notre hypothèse d'une corrélation entre le ciel et l'Algérie n'est pas insensée. Donc en plus clair, si le ciel rappelle la mère et que la mère évoque la Mère-patrie, le ciel doit forcément être en rapport avec l'Algérie. Il serait même le miroir de cette terre paternelle dont elle conserve le souvenir. « *seul le ciel comptait puisqu'il portait ma mère.* » (*Avant les hommes*, p.45) aussi dit-elle par la voix de sa narratrice. Et d'ajouter : « *Une part du ciel est entrée en moi* » (*Avant les hommes*, p.85/86) Cet énoncé est incontestablement lourd de sens en ce qu'il exprime la récupération d'un fragment qu'elle ressent en termes d'appropriation spatiale. Un peu plus loin elle affirme plus clairement : « *je regarde vers le ciel, j'ouvre la bouche et je bois la pluie, je suis*

persuadé que c'est une part de ma mère. » (*Avant les hommes*, p.88) Ainsi persévérant dans l'intention de s'accomplir, elle parvient à réparer la perte occasionnée par la rupture d'avec la terre de sa tendre enfance : « *Je dors dans la vie magnifique. Je dors et ce n'est plus un rêve.* » (*Avant les hommes*, p.165)

De ce qui vient d'être dit, retenons cette information : l'Algérie est la source d'inspiration qui alimente le discours enchanteur de Nina Bouraoui. En dépit de la barbarie de ses hommes, cette terre fascine par sa nature ensorcelante. Socle de l'identité personnelle, cet espace est le lieu qui lui permet de reconquérir son origine culturelle ainsi que tout ce qui est en corrélation avec le bonheur qu'incarne cet « au-delà » magique. En le retrouvant: « *J'ai des rêves orientaux (...) je suis de cette histoire, je suis de cette légende* » (*Mes mauvaises pensées*, p.19) La narratrice retrouve toute sa féerie : « *J'ai des rêves orientaux ; pour moi la magie, c'est ma sœur qui chante Fairouz, c'est mon père qui danse sur Abdelwahab* » (*Mes mauvaises pensées*, p.19)

Magicienne habile, en surpassant le poids des ans, celle-ci se transporte par la force de son imagination surnaturelle au cœur de son jardin d'Eden. D'ailleurs, elle se souvient avoir toujours été émerveillée par les prodiges des illusionnistes et des magiciens: « *Puis je deviens fascinée par le cirque, par les foires, par tout ce qui entretient l'illusion* » (*Mes mauvaises pensées*, p.207) Depuis, la tentation lui a ouvert les délices de la création : « *Je répare les liens ; c'est un travail de magicien* » (*Mes mauvaises pensées*, p.78) C'est sans doute en les voyant qu'elle a pris goût à cette logique du merveilleux. Décidément, elle s'en est appropriée pour résoudre sa crise identitaire et muer son cauchemar en rêve: « *Je pense parfois qu'il vaut mieux rêver que d'être conscient des choses* ».

Il faut dire que chez la romancière l'attrance pour le fantastique monte crescendo. Insatiable, elle nous livre le vertige d'une problématique plus complexe en rapport à l'au-delà. Ce monde invisible, ce: « *Quelque chose qui n'existe pas. Mais qui arrivera.* » (*Garçon manqué*, p.167) ; : « *c'est comme les images qui sont dans ma tête. C'est réel et ça n'existe pas.* » (*La Vie heureuse*, p.286) nous fait-elle remarquer. D'après elle, il serait plus convenable d'effacer les frontières entre le manifeste et le latent. Inutile pour l'accomplir de « remuer ciel et terre », un léger basculement de ce

côté-ci, de ce côté-là et voilà l'univers rétabli dans sa totalité : « *quand la terre monte vers le ciel, quand le ciel descend vers la terre, quand tout se mélange* » (*Mes mauvaises pensées*, p.92)

Par ailleurs, un fait notable nous met en demeure de considérer une remarque qui s'est signalée en cours de route et qui sollicite davantage notre écoute.

Pour cette raison, il ne sied pas de dire que seule l'Algérie se mire dans les passages fantastiques de l'œuvre. Le pays à lui seul ne suffit pas en effet à justifier la présence de cette tonalité qui s'y déploie. Cette déclaration peut sembler surprenante, mais ce commentaire, pensons-nous, : « *Diane a, d'une certaine façon, quelque chose de l'Algérie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.257), est une phrase d'élargissement qui devrait inciter à creuser un peu plus ce registre. A vrai dire, ce qui attire notre attention, c'est cette liaison qu'elle établit entre le mystère féminin et l'Algérie ?! Lorsqu'elle écrit au sujet de Diane, dont l'existence s'est avérée réelle: « *C'est un grand mystère une fille.* » (*La Vie heureuse*, p.69), l'énoncé dans sa simplicité passe presque inaperçue. Mais lorsqu'elle associe ce personnage qu'elle enveloppe d'une aura surnaturelle à la terre d'Algérie, on s'y arrête un moment.

Oui, cette question du mystère nous fait buter sur une aporie considérable qui mérite un examen particulier, parce que nous la pensons en rapport avec le Féminin Sacré. C'est ce que nous allons tenter de comprendre dans le chapitre suivant.

Chapitre II]

La quête de l'identité du « je » : l'unité cosmique

Nous venons de voir que l'œuvre de Nina Bouraoui se présente, en dépit de son caractère hybride, comme le récit de sa propre vie où se lisent néanmoins des commentaires révélateurs d'une quête loin de se vouloir personnelle. La diversité générique du corpus révèle à travers sa complexité une quête qui s'insère dans une réflexion plus large sur l'identité. Les codes génériques que nous avons décelé jusque là ne sont donc pas les seuls éléments à transgresser la linéarité de cette histoire autobiographique. La présence d'un autre type de discours vient s'y ajouter accentuant parfaitement la fragmentation du récit. Un discours des plus déconcertants, puisqu'il repose sur des croyances sans fondement réel, que l'on qualifie ici de mythique.

Ainsi, d'un projet initialement à intention autobiographique, Nina Bouraoui glisse d'une tendance à une autre jusqu'à confondre quête d'unité personnelle et quête d'unité universelle. Ce n'est donc pas exclusivement un souci d'une restitution des faits strictement personnels qui a motivé sa production littéraire, mais l'intérêt se situe bien au-delà d'un simple passé à revivre. Et c'est justement là que réside l'importance de ce chapitre : aborder ce qui se laisse entrevoir en creux de cette quête de soi.

De notre lecture, il ressort que Nina Bouraoui instaure, par le biais de la problématique du corps féminin, un jeu d'écho entre deux quêtes à égalité : la sienne qu'elle entreprend via sa narratrice-personnage et celle de sa terre paternelle. Ainsi, dépassant le récit d'une histoire de vie, l'auteure établit un parallèle explicite entre l'éclatement de son Moi individuel et celui de cette terre qui, sous l'autorité masculine, a été sommée de renier sa féminité. Cette liaison découle donc de la conception anthropomorphique qu'elle a de l'Algérie, car en l'identifiant à une femme, elle oriente sa recherche sur l'idée que la quête de sa féminité s'accomplit à l'égal de celle de cet espace mythifié.

Dans cette approche, il devient important, pour que l'une et l'autre se réconcilient avec leur identité première, de ressusciter un passé mythique lequel offre la possibilité de forger l'expression d'une suprématie féminine à l'exemple des Déesses. La manière dont elle présente les choses pousse à ouvrir le contenu latent de l'œuvre d'où surgit un lien subtil entre l'expression du récit de vie et les mythes de la création. L'auteure nous contraint, autrement dit, à chercher à saisir les procédés d'une écriture dont la mission est de rétablir une espèce d'âge d'or de la femme.

Par son « vouloir-dire », Nina Bouraoui montre grandement influencée par le panthéisme et par la pensée traditionnelle qui dotent la Nature d'une dimension divine. Ces croyances non seulement reconnaissent la divinité de la terre mais aussi, pour certaines, celle de toutes les femmes en tant que descendantes et héritières de la Terre-mère. Nina Bouraoui semble donc bien imprégnée de ces croyances puisqu'elle assimile l'Algérie, cet « astre étoilé », à une déesse maternelle à laquelle elle s'identifie elle-même à travers son personnage. Dans cette relation d'assimilation tout se joue sur la primauté du féminin qui tire sa plus haute signification de la sacralité de la Terre. Cette vision qui ouvre la voie vers la femme-déesse s'avèrera le seul moyen capable de venir à bout de la crise du Moi féminin. Elle s'avèrera par conséquent le seul moyen à permettre une correspondance exacte entre le « je » et son espace natal. A la lumière de ce qui précède, nous allons nous intéresser, dans ce qui suit, aux procédés qu'elle engage pour établir une réciprocité ternaire entre le Moi individuel, le Moi géographique (l'Algérie) et le Moi cosmique.

Pour saisir cette problématique, une série de questions s'impose : Comment l'auteure parvient-elle à mêler réciproquement l'être et l'univers? Quels sont les procédés d'écriture sur lesquels elle s'appuie pour élever le Moi individuel au rang universel ? Quels sont les mythes qu'elle met en avant pour réclamer le statut de l'Ancêtre cosmique?

1. Le « je » immanent à l'univers

Nous ne savons pas si Nina Bouraoui a lu les théories anthropologiques traitant de l'origine de l'homme mais nous sommes presque convaincues qu'elle reprend des versions issues de différentes réflexions qui convergent vers la même idée, celle de l'immanence de l'homme à la Nature. Dans sa recherche identitaire d'un Je universel, l'auteure applique tous les moyens pour que sa narratrice étreigne et contienne le monde dans sa totalité. Fascinée à ce qu'il apparaît par le principe de la métempsychose, définie comme « le passage d'une âme dans un corps autre que celui qu'elle animait » (le terme peut être considéré comme synonyme de « réincarnation » qui signifie nouvelle incarnation d'une âme dans un autre corps)⁸², elle trouve en lui la possibilité de mêler tous les niveaux de l'existence. En adoptant cette vision, l'auteure dont le souci est de résoudre dans son œuvre la problématique de la féminité trouve, peut-être même inconsciemment, en s'appuyant, entre autres, sur le panthéisme spinoziste, la route qui mène vers l'origine.

A la question qu'est-ce que le panthéisme ? Répondons brièvement qu'il vient du grec " pan " et " theos " signifiant simplement que " tout est Dieu ". Rejetant l'idée d'un Dieu transcendant, B. Spinoza expliquait dans son *Ethique*⁸³ sa conception fondamentale de l'essence humaine en insistant sur l'idée que l'homme n'est qu'une partie de la nature qu'il confond avec le Divin. Il affirme que Dieu et la substance de la nature sont identiques et que toute chose porte en son sein un aspect du divin. Lorsqu'il précise sa notion de ce Dieu, il le décrit comme un « Moi universel, présent en lui comme dans tout individu ». Dans l'œuvre Bouraouienne, ce sentiment d'être lié intimement à la Nature et consubstantiellement au Divin s'exprime à travers une métempsychose descendante et ascendante balançant le Moi de l'auteure-narratrice-personnage entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Placé sous le signe du panthéisme, le Moi individuel transcende sa singularité au moyen de deux figures de style, en l'occurrence, la gradation et la personnification, dont la fonction attribuée à l'une comme à l'autre est de réaliser la fusion entre l'humain et la Nature.

⁸² <http://agora.qc.ca>

⁸³ MISRAHI R., *Spinoza, Ethique, Introduction, traduction, et commentaires de Robert Misrahi*, Paris-Tel-Aviv : De l'éclat, 2005, p.378. www.books.google.fr

a. La gradation entre l'infiniment petit et l'infiniment grand

En termes panthéistes, se rapprocher de la Nature signifie se fondre dans toutes les parties du cosmos. Le désir intense de la romancière d'établir une liaison étroite entre le microcosme et le macrocosme trouve son expression dans cet exemple : « *j'ausculte ma mutation* » (*L'âge blessé*, p.36) Que le « Je » tende vers le haut ou vers le bas, une seule obsession guide sa conduite : retrouver l'unité originelle de l'univers cosmique. Dans cette perspective de communion directe avec la Source, le « je » se doit d'incarner tous les éléments appartenant à l'univers aussi bien le divin, l'humain, l'animal, le végétal et le minéral. Pour remonter jusqu'à l'Origine, le « Je » panthéiste va donc se libérer de ce corps qui l'emmure pour communier avec d'autres formes allant de la plus visible à la plus abstraite qui soit. L'auteure se montre ainsi fort inspirée des idées d'une période très reculée dans le temps, l'Antiquité, pour laquelle la transmigration de l'âme était chose évidente. Les *Métamorphoses* d'Ovide est l'illustration parfaite de cette croyance antique.

Présentée comme un phénomène surnaturel, la métempsycose transforme le monde naturellement hiérarchisé en un havre d'harmonie où se concilient tous les ordres et tous les règnes. Avec Nina Bouraoui nous sommes donc dans un univers organisé par un Etre Suprême incarné dans tout objet animé et non animé.

Redisons-le, cet emprunt fait à la pensée antique n'est pas le fruit du hasard ; en mettant son personnage en rapport de familiarité avec le monde souterrain et le monde aérien, l'auteure se donne pour mission de résoudre la problématique de l'identité. A ce propos Sirkka Remes écrit : « *Selon Brunel, la métamorphose combine donc l'identité et l'altérité. Les êtres se transforment parce qu'ils veulent être autre chose ou parce qu'ils imaginent qu'ils sont autre chose.* »⁸⁴ Ce qui est une manière de dire : derrière cette « cosmisation » de l'être, il faut lire la réconciliation des opposés et par conséquent la conquête de l'unité. Pour Nina Bouraoui, retrouver l'unité originelle, revient impérativement à annuler toute forme de différence, et dans le cas de sa narratrice dont la crise ne lui est pas étrangère, c'est surtout mettre d'accord ses deux identités antinomiques.

⁸⁴REMES S., « Métamorphoses des genres ». In : Revue internationale, Centre de Recherches en Etudes Féminines et de Genres, 2008/10. www.sens-public.org

Ainsi, la fusion recherchée de ces différents univers est soulignée par l'emploi du procédé de la gradation susceptible d'exprimer le processus de la métamorphose. Nous verrons tour à tour le personnage bouraouien osciller entre deux pôles tantôt en descendant au bas de l'échelle tantôt en s'élevant vers le ciel s'ajustant respectivement à des âmes infra ou supra humaines.

Il faut dire que Nina Bouraoui n'est pas du tout économe quant à l'emploi de la Gradation. Mais cela se comprend, car la présence exagérée de ce trope trouve son sens dans la volonté de créer des liens en «toile d'araignée» pour en faire saillir l'idée de transmigration des âmes. Oscillant donc entre climax et anticlimax, cette figure d'insistance, définie comme « une suite d'idées ou de sentiments dans un ordre tel que ce qui suit dise toujours ou un peu plus ou un peu moins que ce qui précède », a pour fonction de faciliter le voyage de l'être dans les différents univers coexistant.

En prélude à cette analyse, évoquons cet énoncé exemplaire de la pensée panthéiste qui célèbre l'idée de l'unité de l'univers : « *...infiniment petit dans l'infiniment grand* » (*La voyeuse interdite*, p.123) Figurant dans son tout premier roman, cette phrase donne à l'ensemble de l'œuvre bouraouienne la tonalité que l'auteure souhaite. Pour s'en assurer, examinons les exemples cités à l'intérieur de l'œuvre.

-La gradation vers l'infiniment petit

Il est surprenant de constater le nombre de passages qui sont imprégnés de cette communion avec le monde infrahumain. Disons-le d'emblée, cette aspiration à l'unité vaudra à la romancière de déchoir son personnage de son humanité. La quête d'une alliance idéale avec le règne terrestre exige en effet de la narratrice de se débarrasser de sa carcasse humaine en s'immiscant dans l'essence des êtres et des choses. C'est ainsi qu'elle incarne dans un mouvement de régression des formes de vie inférieures à la sienne. Ainsi que nous aurons l'occasion de le voir, la transformation physique du personnage régresse graduellement vers le bas incarnant différentes formes allant de l'animal au néant en passant par le végétal et le minéral. La transition d'un état à un autre va donc lui permettre de pénétrer dans différents mondes brouillant à chaque étape les frontières entre l'organique et l'inorganique, l'animé et l'inanimé jusqu'à l'extravagance la plus totale.

L'itinéraire initiatique le requiert, la transmigration dans un autre corps, quitte à ce qu'il soit de nature infrahumaine, devient de rigueur. Sommée par la nécessité de passer hors de son corps, la narratrice-personnage en quête d'identité substantielle sait que pour échapper à son inconfort, elle doit sortir des frontières de son espace corporel. Dans ce contexte, cela veut dire qu'elle doit aller en deçà de son humanité poreuse afin de la reconstituer à partir de fragments appartenant à d'autres ordres naturels qui ne lui sont pas, si nous nous plaçons sous l'éclairage des premiers temps de l'humanité, étrangers. En effet, selon la pensée archaïque, les éléments des univers hiérarchiquement inférieurs au monde de l'homme sont des niveaux de la dimension humaine. D'où l'idée que dans le monde primitif terrestre, l'homme vivait en symbiose harmonieuse avec ces éléments qui lui sont intimement liés.

Evidemment, une telle démarche ne saurait être tout à fait anodine. Tout semble mis en place pour souligner à la fois la diversité des niveaux de la création et leur origine commune. On remarquera en effet que par le choix de métamorphoses successivement dégradées, la narratrice fait le pari d'une équivalence entre les divers degrés de la nature humaine.

Dans cette descente vers le bas, la métamorphose en animal demeure la plus répandue. Un large andain de figures de l'altérité animale abonde en effet dans l'œuvre bouraouienne. De fait, les mutations s'enchaînent et petit à petit la narratrice-personnage élit domicile dans le monde animalier. Au cours de ce mouvement, celle-ci incarne une série d'animaux chancelant entre bêtes sauvages et bêtes domestiques. En perdant son apparence humaine, la narratrice prend diverses formes thériomorphes: elle se change en fauve, en guénon, en chèvre, en chien, en rat, en insecte et en sangsue. Comme on vient de le dire, il semblerait qu'à travers cet agencement homme/animal, l'intérêt est de rappeler le rapport étroit entre les deux espèces que les premiers âges admettaient comme une forme d'existence tout à fait possible. L'auteure semble reprendre par là l'idée des évolutionnistes qui soutiennent que l'animalité est présente dans le tuf de l'homme. En effet, le voisinage entre les deux mondes s'avère admissible si l'on s'appuie sur la théorie de Darwin. D'après ce naturaliste, outre les caractéristiques morphologiques et comportementales qui les rapprochent, l'homme et

le singe ont un ancêtre commun⁸⁵. Cette descente dans les abîmes de l'humanité n'est donc pas une métamorphose dénouée de sens : la relation de contiguïté entre l'homme et l'animal établie par la romancière doit être perçue comme le résultat d'un passé primitif. En termes plus clairs, le physique simiesque de cet animal serait l'aspect archaïque de l'homme.

Sébastien Bouchard⁸⁶, reprenant l'expression de Vercors, dit à ce propos que l'homme est un animal dénaturé, signifiant par là qu'il s'est émancipé et donc sorti de l'animalité. La gradation descendante qui a cours dans ce passage souligne parfaitement cette origine bestiale de l'humain : « *C'est l'homme-animal. Il dépasse mon ombre, mon corps. Je suis devancée. Il me succède. Il porte mon corps d'enfant, petit, souple, taillé contre la chaleur, dans une peau fauve, un enduit particulier (...) Il est nu avant même l'idée de nudité. Son temps est en dessous de zéro. Il est moins l'infini.* » (*L'âge blessé*, p.122)

Toutefois parce que les mots ne sont jamais innocents, il convient de distinguer le substantif « animal » de celui de « bête » qui sont employés à des fins sémantiques que nous devons nuancer. A cet égard, la distinction opérée par Cécile Barraud est très intéressante. Pour elle : « *Alors que l'animal évoque l'être vivant, une certaine communauté de traits avec l'homme, la bête représente ce qui l'en éloigne. La terminologie est, en ce sens, particulièrement explicite: le concept général d'"animalité" inclut l'homme, pendant que celui de "bête" recouvre tout animal, l'homme excepté.* »⁸⁷

Chez Nina Bouraoui la frontière entre les deux vocables n'est pas perceptible. Il nous semble que leur usage est arbitraire et ne suggère aucune différence d'ordre sémantique. Cela dit, en s'identifiant à la bête, la narratrice se dote de caractères bestiaux qui aiguïsent chez elle l'instinct animal. Bien sûr, à cette « bestialisation » de

⁸⁵ « L'homme descend du singe », p.17. http://www.lecavalierbleu.com/images/30/extrait_288.pdf

⁸⁶BOUCHARD S., « L'obsession de la métamorphose dans un florilège d'œuvres littéraires européennes du XXème si », Université Laval, Québec, Université de Rouen, France, 2008. <http://www.litere.usv.ro>

⁸⁷BARRAUD C., « Le motif de l'animal dans *Le Possédé* de Camille Lemonnier », Universidad Carlos III de Madrid, Facultad de Humanidades C/ Madrid 126 — 28903 Getafe (españa), 2008, p.51. www.redalyc.org

soi correspond un déclin de la fonction intellectuelle en ce qu'elle est par nature le propre de l'homme. La régression vers la bête annonce généralement un sens péjoratif. Dénuée de tout attribut valorisant, la bête est dans l'imaginaire collectif l'allégorie du mauvais penchant, de la dangerosité et de la sauvagerie. On ne saurait l'expliquer jusqu'au bout, mais il paraît que le passage dans le corps animal prend chez Nina Bouraoui une connotation plutôt positive : l'idée de rébellion exprimée ici : « *Je suis(...) une bête de somme* » (*L'âge blessé*, p.12) suffit, pensons-nous, à rendre compte de la signification que la romancière voudrait que l'on donne à son énoncé. On avancerait que par l'expression « bête de somme », la narratrice se décrit comme un exemple de résistance contre les codes irréversibles de la société humaine. Dans cet exemple, celle-ci prend l'aspect d'un ruminant farouche qui incarne, selon le sens donné à cette expression, l'image de la femme rebelle: « *Je suis un fauve glissé dans un bas-bleu.* » (*L'âge blessé*, p.11) Symbole de l'indocilité, la bête acquiert en cela une positivité. D'ailleurs, la narratrice proclame sa révolte contre les règles sociales en des termes très précis: « *Je suis une grossièreté, animale, à quatre pattes, indomptable.* » (*L'âge blessé*, p.23)

Par cette qualité profitable à la liberté de l'individu, l'homme-animal devient incontestablement le signe d'une lutte contre un ordre austère et incompatible avec la nature originelle de l'homme. Ainsi, si Nina Bouraoui habille son personnage en animal, c'est à la fois pour suggérer l'idée d'une identité libre et contrecarrer la tendance civilisatrice défavorable à l'épanouissement de l'être. Au vrai, la chute dans l'animalité ne peut être interprétée autrement que par un désir de rappeler l'ancêtre de l'homme: « *Ma foi est animale, ma conversation est instinctive* » (*L'âge blessé*, p.84)

Preuve à l'appui, parmi cette profusion de figures bestiales que la narratrice incarne, elle n'oublie pas de s'approprier la forme de son ancêtre simiesque. Une façon de dire sans doute que rien n'est plus naturel que la chute dans l'animalité. Car, d'après la conception darwinienne dans laquelle elle semble puiser ses connaissances, l'homme non seulement ressemble pas à un animal, mais il est lui-même un animal. Ce mouvement en arrière est considéré tout simplement comme un retour aux racines de la vie humaine. Jusque là, rien de surprenant : le personnage s'identifie à son ascendant le singe pour réaffirmer en écharpe la nature animale qui gît en nous. Pour

résumer sa réflexion en peu de mots, on pourrait dire que d'après elle, c'est le substrat animal qui définit l'homme. En effet, par la correspondance établie entre les deux règnes, la romancière nous met en demeure d'interpréter le statut du personnage simiesque comme se tenir au faîte et au plus près de soi-même : « *Je suis une guenon des gorges de Lassara, accrochée à la falaise, en attente sur son tréteau d'appui, sale, excitée, prête à mordre, à tuer.* » (*L'âge blessé*, p.23) Par ailleurs, en mettant l'emphase sur cette caractéristique intrinsèque de l'animal qu'est l'instinct sauvage, la romancière sous-entend que la différence entre les deux catégories n'est nullement d'ordre naturel mais plutôt d'ordre culturel. Cela veut dire qu'aller en-deçà de soi, signifie remettre en doute l'identité humaine que les lois s'acharnent à épurer. Dresser l'échelle vers le bas, c'est indiquer au mieux la quintessence de l'homme, c'est aussi remettre en question l'opposition identité/ altérité dans la mesure où l'Autre n'est que « l'Autre de l'homme ».

Dans la lignée de cette stratégie panthéiste, la narratrice se transforme également en chèvre et s'auto-décrit comme laide et puante: « *Mon odeur de chèvre faisait fuir les plus peureux* » (*Point mort*, p.44) Par cette détestable créature, l'auteure met indubitablement en avant l'angoisse que suscite l'altérité chez l'homme en général. La chèvre est ici l'exemple de la différence que l'homme condamne injustement à l'exclusion. Selon la bible, le bouc, le mâle de la chèvre, était sacrifié en le chassant dans le désert. L'exclusion, voici le maître-mot que Nina Bouraoui tente à tout prix de bannir du dictionnaire. Il faut convenir que seul l'appui du panthéisme rend possible une telle ambition.

Ainsi, la régression s'installe et le personnage se transforme tantôt en tel animal, tantôt en tel autre s'immisçant à souhait dans des silhouettes de formes variées. Il faut dire que le glissement vers l'animalité tourne parfois à l'obsession. Sinon, qu'elle se métamorphose en rat : « *Devenir un rat ; longer la ville interdite. Mon danger.* » (*Garçon manqué*, p.42) ou en insecte : « *..je suis un insecte épinglé aux murs du cachot* » (*Point mort*, p.44) la marginalité et la mise à l'écart sont citées comme les caractéristiques communes de ces animaux qu'elle incarne. Ses propos, ainsi énoncés, lui font en effet revêtir le vêtement d'une misérable créature. Ces attributs font d'elle l'archétype de « la moins que rien ». La tonalité que prend ce passage : « *je suis une*

bête traquées, prise de peur soudaine » (*L'âge blessé*, p.84) la place dans le besoin de ses sentir en sécurité. Son dire semble en effet asserter qu'il s'agit d'une chasse à l'homme et pour figurer son état, elle n'hésite pas à employer des mots durs qui lui attribuent cette situation chaotique. La dimension négative du chien qu'elle incarne malgré elle en est la preuve. D'ailleurs le chien est le personnage animal le plus dominant du bestiaire bouraouien.

A travers cette mutation filée qui déchoit le personnage de son statut d'humain, la narratrice apparaît comme la manifestation de l'infériorité et de la soumission. C'est évident, être traité comme un chien, c'est être réduit à un infrahumain. Il suffit de lire ce propos pour comprendre le malaise qu'elle éprouve lorsque les autres la déshumanisent: « *Je mange dans la gamelle du chien. Je deviens animal.* » (*Le Bal des murènes*, p.240) Un sentiment des plus horribles qui rappelle la problématique de l'exclusion mentionnée quelques lignes auparavant. L'image qu'on lui renvoie d'elle-même, c'est-à-dire celle d'un chien, installe une frontière qui la sépare elle, la dominée, des dominants. Affectée par le rang infamant qu'elle occupe, elle plonge dans sa mémoire pour trouver l'origine de sa disgrâce. En fouinant dans son « réservoir », celle-ci fait émerger un souvenir douloureux qui rattache son malheur à une raison familiale. Elle se souvient que la génitrice l'ait traitée comme un être d'une espèce inférieure : « *Ma mère me portait comme un chiot* » (*Mes mauvaises pensées*, p.152) Une image dévalorisante à laquelle s'associe l'expression d'un rejet de la progéniture. Une représentation qui contient, dirions-nous, une allusion à l'Algérie phallocratique. On relève en effet dans toute l'œuvre bouraouienne, ici et là, plusieurs passages dépréciatifs qui montrent cette terre sous les traits de la marâtre.

Mais cette dernière n'est pas la seule à la déposséder de son humanité. Une autre figure qui remonte du fond du passé vient ajouter « de l'huile sur le feu » amplifiant ainsi sa douleur. A la lecture de cet exemple, nous ne pouvons qu'être frappées par le nom que l'arrière grand-mère française a donné à son chien. Celle-ci disait toujours: « *Jasmine, ça sonne bien pour un caniche. C'est de l'humain sur du chien.* » (*Garçon manqué*, p.138) Un souvenir autobiographique que la romancière Yasmina Bouraoui, abrégée en Nina, inscrit sur un ton ironique, comme pour faire entendre sa colère contre cette assimilation honteuse. Dans l'esprit de chacun de nous, le chien incarne

l'image d'un humain assujetti qui n'est là que pour divertir son propriétaire. Nina Bouraoui, par la voix de la petite Yasmina, ne laisse aucun doute quant à l'interprétation qu'elle associe à cette attitude : elle doit penser qu'en France elle occupe la même place que ce petit animal de compagnie. A connotation culturelle défavorable, être un chien, en tant qu'il est l'incarnation d'une vie misérable, équivaut à n'être rien. Associé ici à la mort, la conversion en chien évoque en effet l'idée d'une présence fantomatique: « *On dit qu'on devient vite un chien et un fils de chien quand on meurt.* » (*La Vie heureuse*, p.249) En bref, il allégorise l'insignifiance. Et quand on sait que le chien dans l'Antiquité était la figure de l'altérité par excellence, on devine l'enjeu de ce basculement. La transformation en chien se révèle chez Nina Bouraoui un outil essentiel de sa stratégie de dénonciation du racisme quelle que soit la forme qu'il prend. Il y a bien sûr une logique à cette métamorphose tragique qui se laisse apparaître en toile de fond. On y reconnaît un écho à la vie réelle de l'auteure qui s'efforce, si l'on peut dire, à trouver sa place parmi les siens: « *Je subis un double exil.* » (*L'âge blessé*, p.53) La douleur d'être un chien s'explique donc comme le refus de paraître sous les traits d'un intrus, de celui qui est là, mais dont la présence est presque inexistante.

Par ailleurs, en occupant par le biais de son personnage ces positions infra-humaines, l'auteure attire notre attention sur une autre problématique et non des moindres : le sexisme. Le regard impudique que pose l'homme sur la femme recouvre en effet une zone textuelle considérable dans l'œuvre de la romancière. En faisant dire à sa narratrice: « *L'homme est un carnassier(...) je ruinais le corps voué au destin charnel.* » (*L'âge blessé*, p.79) Nina Bouraoui offre une nouvelle occasion de réfléchir sur un fléau qui n'a pas fini de sévir : le rapport problématique homme/femme. Cela se comprend à travers l'animalisation implicite de l'enveloppe corporelle de la femme réduite au rang d'objet sexuel.

La lecture qu'il est question de donner ici doit mettre l'accent sur les raisons de la hiérarchisation des êtres humains soumis aux lois de leur espèce. L'allusion s'arrête à peu près là. On n'ira pas donc plus loin.

D'autres métamorphoses méritent que l'on s'y attarde. En effet, les transformations de la narratrice n'ont pas fini de nous intriguer. Le mouvement se poursuit et

graduellement, la descente sous la surface humaine va crescendo donnant lieu à des incarnations lui permettant de « couler » dans d'autres formes vivantes. Rien d'aberrant selon la tendance panthéiste, l'homme appartient à la Nature et par conséquent, il a le pouvoir de se transformer en matière végétale. Ainsi, après la chute dans l'animalité, la narratrice s'unit à la nature verdoyante. En ceci, l'auteure partage l'héritage mythique de certains auteurs tel le célèbre Ovide avec sa Daphné métamorphosée en Laurier. Cette façon de penser révèle une auteure animée d'un imaginaire fécond que la pensée primitive a bien nourri. Mais pas seulement, car une autre influence se fait sentir : la remarquable communion entre le personnage bouraouien et la nature est issue de la vision romantique laquelle croient à l'ascendance de l'environnement naturel sur l'homme. Notons à cet égard que le rapport à la verdure n'est pas anodin vu qu'elle est diachroniquement apparue bien avant l'animal. C'est dire que la narratrice conçoit sa vie selon un devenir qui la ramène encore et toujours vers le bas.

Une petite précision s'impose cependant : excepté l'arbre qui y apparaît sous son meilleur jour, nous avons remarqué que l'altérité botanique ne tient que peu de place dans l'œuvre bouraouienne. Nonobstant leur nombre réduit, les exemples recensés sont, à notre avis, largement suffisants pour comprendre à la fois le rôle important que joue cet élément floral et le rapport qu'entretiennent entre eux les deux mondes homme/végétal.

Aisément remarquable, cet élément préexistant à l'humain hante frénétiquement l'imaginaire de l'auteure. L'intime liaison naturelle entre le personnage et le milieu floral qu'elle prend soin d'établir, suggère intensément un retour à l'origine. D'où cette réflexion peu étonnante de la narratrice qui trouve sa conversion tout à fait conforme à l'ordre des choses : « *mon peu d'avenir est végétal, ma conversion est biologique.* » (*L'âge blessé*, p.10) D'après elle, une fois entamé son cycle de vie, l'homme retourne systématiquement aux racines de sa vie primitive.

Cette entrée dans le botanique dégage néanmoins une tonalité mélancolique, voire funeste. Comme abattue, la narratrice s'assimile à une verdure agonisante qui se rapproche du seuil de la mort: « *Je suis un arbre malade* » (*L'âge blessé*, p.33)

Force est d'admettre que les propos de Nina Bouraoui sont souvent obscurs. A quoi a-t-elle pensé en écrivant cette phrase ? Au destin tragique de l'être voué à la disparition ? A sa propre mort ? A la mort d'un être cher ?

En l'absence d'une réponse satisfaisante, l'on peut du moins affirmer que la narratrice vit très négativement ce glissement dans le végétal.

Animée par un état d'âme en berne, celle-ci présente sa mobilité comme une transformation chaotique puisqu'elle s'inflige une disparition par nécessité. : « *Je me déshumanise par solitude, je deviens peu à peu transparente, végétale, une tige sucée.* » (*L'âge blessé*, p.35)

Appuyé sur une vision paradoxale, l'arbre n'est pas toujours chargé d'une connotation négative. Reconnu pour sa verticalité comme le pilier qui unit le ciel et la terre, ce végétal est aussi affecté d'une dimension positive. Chacun sait que l'arbre est le symbole de la Nature universelle et le fait de s'identifier à lui suggérerait une osmose avec un élément auguste. Surtout que l'arbre auquel l'auteure fait référence n'est pas un végétal quelconque. Situé au faîte d'un espace féérique qui rappelle allégoriquement le lieu primitif de la vie terrestre, sa position verticale l'assimile à un axe du monde unissant les trois univers cosmiques, le souterrain, la terre et le ciel. Seulement l'arbre est dans un mauvais état. Sa dégradation signifierait l'incapacité à relier les éléments de l'univers ? En tout cas une chose est sûre, le devenir végétal de la narratrice n'est pas gratifiant en raison du sens péjoratif qui ressort de l'exemple cité.

Cet arbre auquel l'auteure assigne une place d'or dans l'ordre de la création se situe dans la région du Ténéré que l'on appelle « désert des déserts » : « *Le Ténéré, vaste empire de sable, est représenté sur ma carte par une large tache jaune (...) Le Ténéré possédait un seul arbre, un intrus. Unique repère des hommes et des animaux, présence énigmatique dans l'inhumanité du décor désertique. Un arbre dont les branches dénudées n'émettait aucun son, un tronc imposant échevelé sur le dessus par des ramifications fines et revêches ; malgré la sécheresse, les écarts de température, l'aridité du climat et le sable dévastateur, l'arbre continuait à vivre. Depuis des siècles. Seul. En silence.* » (*La voyageuse interdite*, p.55) Le choix d'un lieu aussi vaste et inhabité n'est pas fortuit dans la mesure où il évoque par métaphore l'arbre planté

dans l'éden bien avant que la terre ne soit peuplée. En outre, cet arbre béni est vénéré pareillement que celui du paradis qui symbolise la Vie. A vrai dire, l'auteure ne nous informe pas suffisamment sur la nature de ce végétal, mais le fait d'énoncer qu'il représente le repère des hommes, nous donne le droit de penser qu'il s'agirait de l'arbre de la Vie que toutes les cultures et les religions reconnaissent comme le symbole de l'éternité. En cela, l'arbre incarné assure non seulement la fusion entre l'humain et la nature verte mais il permet surtout le contact avec la matière céleste : « *j'ai côtoyé l'infini (...) entre la terre et le néant.* » (*Le Bal des murènes*, p.34)

L'identification à cet élément sacré nous fait penser que cette communion directe est une recherche de l'immortalité. Cela nous semble aller de soi, en se métamorphosant en végétal, notamment en arbre de Vie, la narratrice tente d'échapper à sa finitude.

A bien y regarder, nous pouvons comprendre, compte tenu de l'emplacement du végétal, que la métamorphose en arbre porte en elle l'espoir de repousser une certaine mort symbolique. Si l'on examine de plus près l'emplacement de l'arbre sacralisé, on se rendra compte qu'il se trouve au cœur du Sahara nigérien non loin de la frontière algérienne. La localisation nous semble importante de par la place qu'elle réserve à ce lieu féérique considéré comme le berceau de la société humaine. Malheureusement, la barbarie de l'homme a privé cette étendue sablonneuse de son âme. Suite à cet acte de sauvagerie, le paysage que l'arbre animait est devenu complètement aride et âpre: « *Une nuit, des hommes venus de la ville en camion surélevé percutèrent cette insolente présence. Il n'a jamais repoussé. Le Ténéré venait de perdre l'unique manifestation de son âme. A sa place, une ombre marron a creusé le sable, le soleil se souvient, par respect il n'ose éclairer la sépulture dénudée. Ni fleur ni prière, juste une sombre empreinte qui ne figure pas sur ma carte.* » (*La voyageuse interdite*, p.55)

On l'aura compris, en s'identifiant à l'arbre déraciné, la narratrice, porte-parole de l'auteure, voulait vraisemblablement, évoquer son propre déracinement. Le déracinement comporte en effet une forte résonance mortifère.

Facile à deviner, après la métamorphose botanique, la narratrice continue à percer le mystère du cosmos en se transformant une nouvelle fois en matière minérale. Résolument, pour acquérir une existence éternelle, elle abandonne toute forme de vie

animée au profit d'un devenir qui défie la mort. Encore une fois, ce n'est pas l'idée d'une mort au sens propre qui l'effarouche. Tâchons de nous en rappeler.

Comme on peut le remarquer, une seule voie empêche le « mourir » de l'âme, c'est celle du Bouddhisme. Selon cette Croyance, la réincarnation (bouddhiste mais aussi chez les anciens grecs) est fondée sur l'idée que « les âmes peuvent se réincarner dans une forme inférieure (animal, végétale ou minérale) si elles ont mal agi durant la précédente incarnation. » La source ajoute : « *La réincarnation se fonde sur le principe que l'esprit est immortel, et qu'il se réincarne de vie en vie dans des corps nouveaux pour accomplir un travail spirituel qui chemine vers l'ultime perfection.* »⁸⁸

Cette idée de perfection n'est sans doute pas le souci de l'auteure qui exploite cette thèse à des fins autres que spirituelles. On pense que Nina Bouraoui emprunte ce principe de la mutation non pour s'élever spirituellement, au sens religieux, mais pour atteindre l'unité cosmique en joignant l'infiniment petit à l'infiniment grand. C'est sans doute la raison qui conduit la narratrice à poursuivre sa descente vers le plus bas faisant de la transformation minérale une autre étape dans la constitution du « je » universel.

Considérable, la transformation en minéral et en matière innerve l'écriture de Nina Bouraoui révélant sa croyance que la forme actuelle de l'humain est le résultat d'un processus de transformation identitaire l'ayant fait passer d'une espèce à une autre depuis les temps les plus reculés de sa vie sur terre.

En érudite, Nina Bouraoui s'est peut être inspirée, pour ce qui est de cette mutation minéralogique, de la théorie géologique qui a préparée par la suite la voie à la conception des évolutionnistes.⁸⁹ A vrai dire, la métamorphose en minéral est davantage exploitée par la mythologie greco-romaine. D'ailleurs, certaines théories cosmogoniques émettent l'hypothèse que l'homme a un passé commun avec le monde minéral. Si l'on se fie aux temps préhistoriques, la substance minéralogique de l'homme fait écho à la composition minéralogique de la Nature. Etant des composants de base de la Terre, les minéraux sont, si l'on peut s'exprimer ainsi, les principaux

⁸⁸ « La réincarnation Régression dans les vies passées ». <http://www.magnetiseur-hypnotiseur.com/spip/IMG/pdf/regression-reincarnation.pdf>

⁸⁹KAPLAN E., « Michelet évolutionniste ». In : *Romantisme*, vol.5, n°10, 1975, p.111-118.
www.persee.fr

traits identitaires de tout élément que la Nature a engendré, y compris l'homme. Par syllogisme, si l'homme est tributaire de la Terre et si la Terre est de nature minérale alors le minéral est un élément constitutif de l'homme. C'est sans doute cette idée que l'auteure développe en identifiant le personnage à son composant terrestre.

Bref, énoncé sous la forme du souhait, le glissement dans le solide : « *..j'aimerais être un bâtiment, une dalle sacrée, une pierre tombale... !* » (*La voyeuse interdite*, p.92) suggérerait une communion entre l'animé et l'inanimé. En outre, conjugué au conditionnel présent, l'envie que la narratrice-personnage émet de se voir minéralisé, telle une quelconque fortification, se justifierait par le désir d'acquérir les qualités durables de la matière incarnée. Engluée donc dans une substance résistante, celle-ci aspire, tel qu'il apparaît à nous, à entrer dans le monde mystérieux des êtres immortels. Une quête qui s'inscrit indubitablement dans une stratégie d'approche de l'Être immanent. Dans un souci d'efficacité argumentative, la narratrice donne à lire sur le mode assertif : « *j'étais une digue de ciment* » (*Point mort*, p.79) que l'aspect minéralogique vers lequel elle tend n'est qu'une simple volonté de retrouver sa morphologie initiale. Ses exemples soigneusement choisis sont chargés de rappeler ce que le temps a occulté, à savoir la forme archaïsante de l'humain appartenant initialement au monde minéral. L'homme, avant l'organisation du monde en différents règnes, était incorporé dans le magma de la matière terrestre : « *on n'oublie pas ce qu'on est, la terre et le ciment.* » (*Le Bal des murènes*, p.109) elle semble dire. Et bien sûr, en se réappropriant sa forme première, elle s'approprie l'Eternité en tant que liée à l'idée de l'Origine. Cela va de soi. En s'enlisant dans une carcasse plus résistante dont la durée de vie est plus longue que celle de l'homme, celle-ci s'affranchit de la finitude en prolongeant sa vie au-delà de la mort humaine. Et c'est ainsi qu'elle se frotte à l'Immanence.

Pour éteindre l'instinct de mort, la narratrice-personnage va tenter de lui échapper tantôt en se solidifiant : « *Je vaudrais autant que le broc, le lit, deux planches ajustées, la casserole, la tablette de nuit, mon miroir de poche, un tesson limé à fond, une sensualité que je fais disparaître entre mes genoux.* » (*L'âge blessé*, p.11) tantôt en se liquéfiant : « *L'eau me pénètre* » (*L'âge blessé*, p.36) faisant d'elle-même la Source de vie.

En se métamorphosant ainsi, elle abandonne les caractéristiques vulnérables de l'homme au profit d'autres qualités matérielles susceptibles de lui procurer la sensation d'éternité. D'ailleurs, en se faisant naître de tous les éléments naturels, celle-ci devient la source de toute forme de vie : « *Je viens des plages, du feu, de l'humide, des cuisses de ma mère* » (*L'âge blessé*, p.49/50) ; « *Ma mémoire est le terreau, la tige, la corne et le sapin, elle est la châtaigne, le champignon, la mousse et la bave des rampants, elle envahit, ronge, s'empare, elle est la soie, le velours et le coton, elle est la vermine, la suie, la rognure et ma potence.* » (*L'âge blessé*, p.50)

Convaincue par le principe de l'immanence, elle en conclut qu'en pénétrant le sol, la substance humaine devient intrinsèquement un constituant de la terre : « *Je lis un jour (...) qu'il reste toujours quelque chose de la matière, qu'elle se recycle, qu'un corps ne disparaît jamais vraiment, qu'il en reste une forme de petite mousse, voilà ce qu'il reste de l'existence, une petite chair végétale, une petite glu qui se mélange à la terre, qui la nourrit, qui s'en nourrit* » (*Mes mauvaises pensées*, p.124) Cela sous-entend qu'il y a un retour à la vie après que le corps soit englouti dans l'abîme de la terre où il se décompose : « *ma peau pénètre la matière, s'y dissout, je suis à même la glaise, dans l'humus et l'humide* » (*L'âge blessé*, p.16/17)

Toute contente de se déchoir de la lourdeur du corps humain, la narratrice trouve dans cette pulvérisation de soi le moyen de faire partie intégrante de l'univers de l'infiniment petit. Sur un ton de gaité, elle annonce que la descente en soi lui a réalisé son rêve d'appartenir à la matière irréductible : « *je forme à mon tour une particule infime de ce qui constitue le monde, notre monde, mon monde.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.178) Heureuse de ce qu'elle est devenue, elle déclare sur un rythme presque chantant : « *Je n'étais plus un point minuscule dans la ville, me sentant appartenir au monde et constituer, à mon échelle, une part de celui-ci.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.25)

Ainsi, la transformation maximale de l'aspect humain atteint par cette représentation le summum de la déconstruction. Ici, elle n'est plus qu'une sensation : « *je suis le froid, la faim, la peur, j'entraîne le vent, les feuilles, la pluie glacée (...) je suis la matière, le composite, l'élément, la pâte à lier, mon corps est une impulsion.* » (*L'âge blessé*, p.115) Chancelant entre le concret et l'abstrait, le visible et l'invisible, le perceptible et

le non perceptible, la narratrice pousse à l'extrême sa transformation jusqu'à s'incarner dans toutes les formes de vie: « *je suis une branche, un fantôme, une maladie* » (*L'âge blessé*, p.53) En effet, objet de différentes métamorphoses, celle-ci, soumise à la dynamique du processus de la chute se montre sous des silhouettes des plus surprenantes. En témoigne cet exemple: « *Je devins la maladie.* » (*Le Bal des murènes*, p.25) ou celui-ci : « *Je suis mon propre écho(...) ma propre tristesse.* » (*La voyeuse interdite*, p.63) ou cet autre: « *Je suis la normalité, le défaut, la douleur, et le soufre (...) la chose qu'on redoute mais qui est là, évidente, affreuse, insolente. Je suis la tache.* » (*Le Bal des murènes* p.33)

Dernière étape de mutation, la narratrice devient poussière et incarne une forme fantomatique qui la néantise complètement: « *Me voilà transformée en pilier du néant et une odeur de pourri a imprégné ma peau et mes vêtements.* » (*Point mort*, p.72)

Solide, liquide, statique, dynamique, dans tous les cas, le déplacement vers la matière inanimée sert à transgresser les limites entre des univers initialement indifférenciés.

Si l'on en croit ce qui se dit, dans les premiers temps de la Terre, la Nature n'était pas encore stratifiée selon les différents ordres de la création et c'est cela qui explique cette hantise de Nina Bouraoui à vouloir rétablir le rapport entre l'univers humain et les composants de la Terre. Car dans son esprit, l'être est un composite de matières hétérogènes : « *Je suis un buvard, une langue poreuse, une terre sèche, une éponge* » (*Le Bal des murènes*, p.49)

-La gradation vers l'infiniment grand

Il ne peut y avoir de doute : Nina. Bouraoui est influencée par le panthéisme spinoziste. L'identification au divin est tellement évidente qu'il est aberrant de ne pas reconnaître le poids de cette vision qui irrigue la pensée bouraouienne. A-t-elle lu sa théorie de l'immanence de Dieu ? En l'absence d'une certitude avérée, bornons-nous à noter cet exemple placé dans la bouche de son personnage: « *Je décèle Dieu dans la matière (...) Il réside dans ce qu'il crée*» (*L'âge blessé*, p.101) Cette phrase résume parfaitement bien cette approche de l'infiniment grand par l'infiniment petit. Notons qu'en raison de sa position de médiateur entre le monde d'en bas et le monde d'en haut, le « Je » humain occupe, dans cette conception de l'unité du monde, une place

prépondérante. Ci-joint la même remarque que nous émettions depuis le début du chapitre, celle d'une aspiration à communier avec la Source Universelle. Autrement dit, cette voie qui jalonne la quête de l'unité avec l'univers est entreprise dans l'espoir de se réapproprier sa propre nature divine. Pour s'accomplir, nous verrons la narratrice tourner à son bénéfice les vertus de son aspect polymorphe afin d'élever son identité humaine à une nature hautement supérieure qui se confond avec la puissance du Dieu Immanent. La tentative de la narratrice à unir le terrestre et le céleste se montre clairement par le mouvement qui prend son élan du bas vers le haut. Certes, l'élévation ne s'échelonne pas tel qu'il est mentionné dans cette citation : « *Dans la gradation, l'intonation doit toujours aller en croissant à chaque degré.* »⁹⁰, mais la courbe montante est bel et bien ressentie ; il s'agit indéniablement d'une ascension vers le haut.

Donc, appelée également climax, la gradation ascendante est définie comme : « *une figure par laquelle on s'élève, comme par degrés, de pensées en pensées qui vont toujours en augmentant, jusqu'à ce qu'on soit parvenu au degré d'élévation où l'on veut parvenir.* »⁹¹ Ici, la gradation s'emploie dans le but d'élever le personnage à une réalité invisible. Lui offrir l'occasion de pénétrer l'essence de l'au-delà ne semble en effet possible que par la voie de cette figure de style.

Ce trajet initiatique, rappelons-le, va permettre au « Je » terrestre de passer de l'autre côté du voile rendu accessible par la transformation du corps matériel en une nature sublime. Elle pensait en effet que le voyage allait être une suite d'escaliers et que son enveloppe humaine allait s'amenuiser au fur et à mesure de l'ascendance. L'ascension s'est avérée moins pénible et plus rapide qu'elle ne le pensait comme si c'était un retour « à la normale », lit-on dans cette phrase : « *Je sautais telle une démente sur la Terre pour accéder plus vite au Ciel* » (*Point mort*, p.20) Comme un tour de passe passe, dit-elle, il suffit de s'élancer vers le haut et le miracle est accompli en une

⁹⁰GIRAULT-DUVIVIER Ch.P., *Grammaire des grammaires, ou, analyse raisonnée des meilleurs traités sur la langue française*, Huitième édition, Bruxelles, Méline, 1833, p.38.
www.books.google.fr

⁹¹ *Encyclopédie, ou Dictionnaire universel raisonné des connaissances humaines*, Tome XIX, p.193.
www.books.google.fr

fraction de temps. Guidée par son aspiration, la voici dans l'autre divine drapée d'une aura plus noble et plus supérieure que celle qui l'enveloppait bien avant.

Ainsi, débarrassé de sa carcasse corporelle qui le ramenait vers le bas, le je -narratrice prend une dimension mythique en revêtant l'apparence d'un être vivant mais non matériel. Le ciel est incontestablement le lieu qui assure la dématérialisation du corps humain. Passer de l'autre côté du voile devient chez la narratrice une sorte d'obsession que rien ne peut arrêter tant elle fait du firmament cosmique une priorité: « *Le ciel est ma mission.* » (*L'âge blessé*, p.85) L'accès au statut divin est son point de référence. Et c'est dans cette perspective qu'elle s'identifie au symbole de la Vie éternelle : « *mon absence au monde, ma désertion, est une permanence à Dieu* » (*L'âge blessé*, p.103) Ce qui est sous-entendu, c'est bien évidemment le souhait d'échapper à sa condition humaine. C'est pourquoi, en s'élevant, elle se laisse pénétrer par une force supérieure qu'elle peine dans un premier temps à contenir: « *le ciel me transperce* » (*L'âge blessé*, p.84) D'où le sentiment d'être écrasée par la substance divine: « *Le ciel s'abaisse à moi. Je contre son poids, une suffocation, je rampe.* » (*L'âge blessé*, p.116) En effet, l'entrée dans la sphère du divin et la rencontre avec Dieu se vit quasiment au prix de sa vie. Laisser pénétrer en elle le symbole de l'infini, ne faire qu'Un avec l'Absolu, se fait au prix d'un lourd tribut. Nonobstant, la transformation vaut la peine d'être vécue puisqu'elle permet au bout de l'aventure d'incarner l'Universel et de mettre fin à son expérience d'Être de chair et de sang. Dans cette voie ascensionnelle, le premier souci de la narratrice est d'atteindre la transcendance métaphysique, l'ultime victoire, dira-t-elle, sur la hiérarchie des univers. Sur la voie qui mène vers l'au-delà, la narratrice-personnage s'assigne des attributs de l'Être suprême en incarnant l'Ouvert. Ainsi, de cette relation verticale avec la nature divine, elle acquiert l'immatérialité et se place sous le signe de la puissance.

Cela va sans dire, la communion avec le Sublime procure la joie de surmonter la vulnérabilité de l'humain promis à la souffrance terrestre : « *je me suis endormie les bras en croix, croyant qu'une nuit d'osmose avec le grand Autre me déchargerait de mes funestes obligations* » (*Point mort*, p.74) Mais ce qui la rend davantage heureuse, c'est la possibilité, en devenant l'UN , de communier avec le reste de l'univers: « *Tout mon être porte et supporte l'aventure, je suis sa mère nourricière, l'épicentre, le*

dépliant touristique que des mains curieuses et interrogatives tripotent dans tous les sens. Froissent. La pierre sacrée que des bouches superstitieuses embrassent (...) Un porte-bonheur. » (La voyeuse interdite, p.126) Grâce à sa réalisation plénière, elle réussit à abolir les frontières entre les strates représentant les différents règnes et espèces. Son idéal de rétablir l'unité du cosmos va évidemment à l'encontre de la vision dichotomique entre le terrestre et le céleste. Rejoindre l'infini revient donc à dominer la Nature dans sa totalité et à rassembler les éléments épars de l'univers: « ...gardienne des horizontaux » (Point mort, p.72) A présent, ce but n'est plus de l'ordre du souhait car elle réussit au terme du voyage à retrouver enfin le sentiment d'extase tant convoité : « je suis suspendue à un trône en or massif » (La voyeuse interdite, p.101) Et pour mieux suggérer la consubstantialité des deux règnes; le divin et l'humain, elle se présente comme l'égale d'une figure immortelle : « je conversais avec la nature comme la première étoile qui ne mourrait pas. » (Point mort, p.45)

De cette prémisse, la narratrice tend à prouver l'appartenance commune des deux êtres à un même ordre universel. Equivalent l'un à l'autre, l'homme et la nature sont tous deux l'incarnation de Dieu dans toutes les versions de sa manifestation. Voici donc le résultat auquel elle voulait aboutir : réaliser à partir de cette communion intime l'égalité entre le divin, l'humain et toute autre forme de créatures biologiques. Mais on sait pourquoi elle se sert de cette communion avec la Nature divine, car le but ultime de cette démarche est d'atteindre sa propre plénitude. Cette unité qui se signale comme un lieu d'ancrage est une source d'extase pour la simple raison qu'elle lui permet de mettre en contact les fragments de son Moi éclaté. L'association avec le divin entraîne en effet indubitablement sa propre totalité. On n'en est point étonnée de l'entendre expliquer les avantages que lui procure l'accès au monde astral. Quand elle dit : « Je sais marcher avec les étoiles. Je ne sais pas marcher avec les hommes. » (Garçon manqué, p.40) elle formule son retour aux côtés de l'Origine Suprême. Etant elle-même d'essence divine, elle s'octroie, par effet de ricochet, le pouvoir de la création en affirmant ne rien devoir à qui que ce soit: « ..de n'appartenir et de ne venir de personne, d'être la fille d'un accident, une rature. » (Le Bal des murènes, p.111) Dans son for intérieur, la narratrice pense qu'elle ne doit son ascension qu'à sa propre nature divine. Ce qui est frappant, c'est cette identification supposée entre le divin et le

féminin. Il convient en effet d'attirer l'attention sur cette apparence féminine qu'elle attribue, en vertu du principe de la procréation qu'elle lui associe, à la figure Suprême. Nous reviendrons plus tard à l'aspect mythique de la Terre-mère, contentons-nous pour l'instant de souligner le premier caractère de ce « Je » humain divinisé, à savoir, la suprématie. L'association établie entre le féminin et l'autorité semble, selon nous, cacher un intérêt majeur. Cet énoncé, teinté doublement de mélancolie et de rébellion, indique clairement qu'elle revendique avec rage ce qu'elle considère comme un droit, c'est-à-dire sa substance divine: « *Je réveille mon corps, le sauve in extremis de la chute, le couvre de pensées meurtrières et je **m'enfante moi-même.*** » (*La voyageuse interdite*, p.44) Cette faculté de se donner la vie, de naître de soi-même, est évidemment une aptitude qui ne peut-être « coller » qu'à l'Être Créateur. Jamais un esprit humain ne peut posséder cette faculté de se créer soi-même. Mais nous voyons clair dans son dessein. Son raisonnement trouve son explication dans la nécessité de résoudre impérativement la crise de la féminité. La preuve, elle dote sa terre natale dont la problématique du corps cherche aussi résolution de cette même disposition. Ainsi, confrontée au double problème de son corps et de celui de sa Mère-patrie, la narratrice tente d'apporter, pouvons-nous dire, une réponse en s'unissant à l'Algérie. Or, si on réfléchit un instant à ce qui est énoncé dans cet exemple qui n'est guère superflu : « *il y a la force de mon corps qui monte, toujours plus loin, vers le ciel, il y a l'odeur de la terre, celle-là même qui me rattache à mon pays, au pays de ma première vie.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.41) on peut se convaincre que cette déité avec laquelle la narratrice tend à se confondre n'est manifestement que le pays de son enfance. La Nature divine ne serait donc qu'une projection de l'Algérie avec laquelle elle établit une équivalence identitaire. Le ciel étant à fortiori son image métaphorique, on ne peut que le penser. Néanmoins, l'aider à reconquérir son statut de maîtresse de l'univers n'est pas une mince affaire. D'où cette colère qu'elle ressent à son égard : « *elle ne veut pas d'un être au-dessus d'elle, à ses commandes, un marionnettiste, une autorité naturelle, légitime et directe, elle refuse la bride, le conseil, la réprimande(...) elle se dispense du maître et du tuteur* » (*Le Bal des murènes*, p.104/105) Car, cette patrie, jadis florissante, s'est laissé dépouiller de son apparence pour ne ressembler désormais à plus rien. Aujourd'hui, elle n'est plus en

effet que l'ombre de son ombre, un véritable fantôme accompli: « *Elle voulait se transformer, se mêler, être un spectre supplémentaire* » (*Le Bal des murènes*, p.74) A lire ce passage: « *le monde m'appartient ! Je suis la veine centrale de l'évènement, le premier moteur des êtres, la libératrice des citadelles d'antan, la Cassandra du nouveau siècle ! Je détiens la perspective, maintiens l'horizon et rien n'échappe à mes pinceaux marron, supports sensibles de l'émotion.* » (*La voyeuse interdite*, p.99) on voit bien à quoi vise la narratrice. Son ambition est de la tirer de sa position de subordonnée en réparant sa raison identitaire ; de la faire exister en tant que femme. Lui inculquer le refus de se résigner à la mort de soi ; lui faire prendre conscience de sa réalité, lui redonner vie, est ce qui justifie sa démarche. En d'autres termes, c'est ce « manque à s'être » dont souffre sa patrie et qui lui rappelle par analogie son propre manque qui sous-tend sa volonté de la ressusciter en se « consubstantialisant » à elle. La colère qu'elle ressent à son égard a cependant une autre explication. Ce propos : « *je suis dépendante d'une mère froide et colérique, une dictature, un socle dur : la terre.* » (*L'âge blessé*, p.21) vient confirmer la part de responsabilité de la mère dans la chute du féminin. Incarnée dans l'image de l'adversaire, la terre paternelle est perçue comme celle qui véhicule le regard misogyne que porte l'homme sur la femme: « *La terre, meuble, s'oppose à moi, se ligue.* » (*L'âge blessé*, p.116) La position qu'elle occupe la place dans une sorte d'indifférence qui surprend sa progéniture féminine. Celle-ci apparaît en effet sous les traits d'une autorité favorable à la condition sociale de la femme.

Pour conjurer cette menace, la narratrice investit le corps de sa descendante: « *..j'ai pensé que j'étais la terre* » (*Avant les hommes*, p.11) et rase d'un coup d'épée toutes les idées phallogocentriques qui peuplent son imaginaire. Pour la reconstruire, elle va jusqu'à s'identifier à Cassandra-ce personnage légendaire de la Grèce antique- pour l'arracher à l'emprise du malheur qui la guette.

b. La personnification de la terre algérienne

Nous sommes tentées de dire que l'une des forces de l'écriture de Nina Bouraoui est la richesse des images et des figures de style qui forment la trame de ses romans. Certes, la personnification n'est pas déployée massivement dans ses écrits. Il est vrai également qu'il est peu d'exemples qui le mettent en valeur, néanmoins, sa valeur symbolique est indéniable et se fait très expressive. Avant d'aller plus loin, nous nous proposons de faire le point sur la définition terminologique de la personnification : la première à retenir est celle donnée par Pierre Fontanier : « *La Personnification consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne ; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale, s'il faut le dire. Elle a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore* ». ⁹² La seconde, plus brève et plus synthétique, est celle proposée par François Rouy : « *La personnification peut être très simplement définie, d'après l'étymologie, comme la représentation, sous la forme d'une personne, humaine en générale, d'un être qui, dans la réalité, n'en était pas lui-même une.* » ⁹³

Au sens étroit du mot, la personnification est une figure de pensée qui consiste en la représentation sous des traits humains d'un animal ou d'une chose inanimée (objet concret ou une idée abstraite).

Dans son acception la plus large, la personnification suppose une signification indirecte dont le sens est à chercher entre les lignes. Essaimée à travers et dans le creux de l'œuvre, la présence de cette figure de rhétorique entraîne inévitablement fracture et discontinuité du processus sémantique. Corrélé à la crise identitaire de l'auteure-narratrice-personnage, le trope ne serait pas exploité à des fins exclusivement esthétiques. Il constituerait davantage un moyen de cerner le mystère du monde.

Il est indéniablement vrai que tout procédé poétique est porteur de signification et en tant que discours imagé, la personnification est sans doute une façon pour le « Je » en crise d'appréhender obliquement et autrement le réel.

⁹²FONTANIER P., *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977, p. 111

⁹³ROUY F., *L'esthétique du traité moral d'après les œuvres d'Alain Chartier*, Genève : Droz, 1980, p.9. www.books.google.fr

Adeptes manifestement de la vision anthropomorphique de l'univers, Nina Bouraoui accorde à la Nature une réalité qui la dote d'un visage humain. Composée en effet, « de "anthropo" qui signifie l'homme et de "morphé" qui veut dire la forme, l'anthropomorphisation revient à donner une apparence humaine aux choses ».

A l'évidence, l'anthropomorphisation ou la personnification de la Terre ou de Dieu n'est pas de date récente. F.Armengaud situe la date d'apparition du mot «anthropomorphisme» aux alentours de la fin du XVIIIe siècle, début du XIXe siècle.⁹⁴ Cela dit, ce terme, par le passé, a souvent été remplacé par un autre mot parent, celui d'anthropopathie, tombé depuis en désuétude. Voici donc la définition qu'on nous donne du concept et qui, selon nous, convient parfaitement au contexte présent: « *une figure, une expression, un discours dans lequel on attribue à Dieu quelque passion qui ne convient proprement qu'à l'homme* ». ⁹⁵ En somme, il s'agit, par l'anthropomorphisation de Dieu ou d'une quelconque autre divinité, d'en faire un vis-à-vis à l'échelle humaine.

On l'aura saisi, dans le cadre de cette personnification, c'est la Terre, perçue comme une Mère universelle qui se manifestera sous une apparence humaine.

Mais pourquoi l'auteure voudrait-elle nous projeter dans un univers en rupture totale avec le monde réel ? La première parole qui nous vient est de dire qu'elle a pour souci de répudier les rapports logiques.

Et en pensant au rôle de la personnification laquelle fait valoir la superposition de deux réalités dissemblables, on peut deviner la réponse. Le recours à cette figure permettrait de résoudre l'inévitable difficulté identitaire à laquelle la narratrice se heurte. Ce point se précisera au fur et à mesure et là on verra que c'est la problématique du corps féminin qui est le support de cette personnification.

L'autre question qu'il faut se poser est de savoir pourquoi l'auteure s'applique à personnifier le corps de la Terre via le corps de la narratrice? Qu'est-ce qui justifie la mise en rapport entre la Nature-mère et le « je » autobiographique ?

⁹⁴ ARMENGAUD F., « Anthropomorphisme », Encyclopédie Universalis, 2004.
<http://bibliodroitsanimaux.voila.net/armengaudanthropomorphisme.html>

⁹⁵ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Tome second, 1751

Une dernière chose qu'il va falloir tirer au clair, c'est cette obsession de vouloir faire du corps de cette Terre humanisée le modèle universel : sachant qu'il s'agit particulièrement de l'Algérie, il nous revient de comprendre les dessous de cette manœuvre. Des questions affleurent dans la foulée de ce constat : cette quête de l'identité féminine serait-elle l'expression d'un retour au matriarcat ? Tend-elle à faire de l'Algérie la Matriarche ? C'est dans ce présent élément d'analyse que toutes ces interrogations trouveront, espérons-le, leur réponse.

Ainsi, dans une attitude éminemment panthéiste, l'auteure attribue à la Nature un corps qu'elle traduit avec des mots susceptibles de mettre en relief son aspect humanoïde : « *La terre est un vrai corps. Elle est vivante alors. Elle est à parcourir, de tête.* » (*Le Jour du séisme*, p.47) De type féminin, cet habit corporel dans lequel elle l'enveloppe donne à celle-ci une morphologie destinée à la rapprocher de toutes celles qui portent cette tunique de peau. Ce qui met en relation la Terre-mère et la narratrice, c'est donc leur nature féminine. Une nature discriminée que l'auteure va tenter de réhabiliter en plongeant dans les abysses d'une période très reculée où le Féminin était une Essence Absolue.

L'exploitation du procédé de la personnification, qui établit un lien direct entre la narratrice et la Terre, doit donc servir à réconcilier cette dernière avec ses qualités féminines. Ceci explique l'intention bienveillante de la romancière de doter la Terre d'un corps magnifié. Cette Nature tutélaire est ainsi gracieusement représentée. Pour la montrer sous sa forme concrète, l'auteure puise dans un registre qui lui permet d'accéder à une individualité douée d'un corps merveilleusement sculpté qui confère à cette Terre-femme un caractère érotique. Sensuelle et séduisante, celle-ci peut s'enorgueillir d'avoir un corps aussi sublime et une beauté physique aussi parfaite.

Personnifiée en femme radieuse, gaie, admirée par le monde entier, sacralisée, cette Terre-femme est néanmoins une vieille séductrice qui a vu sa beauté flétrir : « *Désormais vieille fille, flétrie par les années, piétinée par les nouveaux hommes, elle ne livre son secret qu'à ceux qui savent regarder.* » (*La voyeuse interdite*, p.68/69) Que nous disent exactement ces lignes ? Et bien cette Nature-femme mythiquement décrite n'est autre que la terre d'Algérie. Ce rapprochement n'incombe pas au hasard, la parenté est à trouver dans les deux textes autobiographiques (*Le Jour du séisme* et

Garçon manqué) où l'auteure attribue à son pays d'enfance une dimension cosmique. Nous sommes par ailleurs frappées par l'espace alloué à la description de cette « Femme-Algérie ». Dans ce paragraphe assez long réservé à sa représentation, l'auteure ne se contente pas de la douer d'une vie, de la pourvoir d'un corps et d'une âme humains, mais encore de la magnifier en usant abondamment d'un lexique valorisant qui élève cette Patrie au rang des souveraines : animée d'une force invincible, le monde était à ses genoux, dit-elle. La personnifier revient donc à « théophaniser » cette grâce irréprochable qui se dégage de son humanité divine. Hantée par la beauté éblouissante et vénérable de sa terre, l'auteure-narratrice la rapproche d'un idéal de perfection qui frôle le surnaturel. En témoigne ce passage: « *Ma ville est une vieille séductrice endormie, le souffle lent, le rêve audible mais poussif, elle sommeille au bord du lit de ses première amours. Amants de passage, maîtresses possessives, maris jaloux, soupirants timides et jeunes filles éprises de Beauté ont couvert son corps de fleurs et de baisers, encensés son âme d'admiration et de respect. Insoumise, généreuse, grande amoureuse, ivre de Vie et de bonheur, amante comblée et affectueuse, elle fut au centre des dîners fermés l'emblème de la grâce, l'intérêt de la presse mondaine, l'enthousiasme des hommes, des femmes et des enfants. Congratulée dans les dîners protocolaires, effigie de la planète entière, sacrée par les dieux et les déesses de l'Antiquité, ministres, reines, rois, princes et princesse, présidents, ducs et baronnes, démocrates et dictateurs ont étreint son corps ; s'aguichant avec les jeunes premiers, s'enivrant avec les célébrités, elle suscita la jalousie de ses semblables, l'admiration des ménagères et le regret des vieillardes ruinées par le temps. Eternelle, renaissante à chaque amour, imaginative et féconde, elle baptisait bateaux, rails, saints et premiers avions et gardait en son sein, jalouse mais prévoyante, les plus beaux écrits dédiés à sa beauté.*» (*La voyeuse interdite*, p.68/69) On sait toutefois que sa beauté physique et son ouverture d'esprit ne lui ont pas été d'un grand secours : malheureusement le temps de la gloire s'est éteint au profit d'une vie crépusculaire sonnante le glas de sa vie édénique: « *Elle est seule et fermée sur son conflit, sismique. Elle est prisonnière et exclue du monde* » (*Le Jour du séisme*, p.60) Repliée sur elle-même dans son espace clos, retirée de la vie mondaine, la femme-Algérie évolue contre nature dans des conditions chaotiques.

Les termes de l'auteure pour dire la mort subite de cette déesse sont précis: « *Soudain, la terre accoucha par césarienne d'un monstre noir, fluide et odorant* » (*La voyageuse interdite*, p.) En effet, le revirement de la tendance religieuse et culturelle en Algérie a entraîné une transformation de son corps majestueux. Il n'est plus qu'un corps haï, contraint à renier sa féminité. S'y ajoute la condamnation du corps de toutes ses ascendantes. Ce qu'il faut entendre c'est que cela implique la notion de violence.

Cette situation chaotique qui frappe le pays est illustrée par la métaphore de la grossesse : cette Femme-patrie qui jouissait jadis d'une excellente popularité a mis au monde une progéniture monstrueuse et meurtrière qui s'est retournée contre elle en la jetant dans le gouffre des interdits. L'identification de la progéniture avec le Démon est ici l'expression d'un retournement idéologique funeste: « *Elle est vivante et incarnée. Elle gémit. Elle est habitée.* » (*Le Jour du séisme*, p.11) Le corps sacré de la Mère-Patrie est désormais sous la tutelle d'une descendance masculine avide de soumettre la femme à son autorité. Réduite à un corps considéré comme vulgaire, immoral, la Mère-patrie s'est résignée à vivre lamentablement la tête sous le couperet de la guillotine. C'est ainsi qu'elle s'est retrouvée condamnée à se recroqueviller pour dissimuler ce qui est considéré comme l'objet du péché : « *il couvre la terre, drapée, il renverse ses beautés* » (*L'âge blessé*, p.22)

Cette identification de la Patrie au féminin ne cache pas l'enjeu de son « donné à voir ». Nina Bouraoui s'est servie de cette figure de style pour poser, et si possible résoudre, la problématique du sexisme qui sévit dans son pays d'enfance : une crise qui, d'après son discours, s'est envenimée après l'avènement de l'intégrisme. Si l'on s'en tient à son discernement, l'Algérie, cette terre humanisée, a été contrainte d'abandonner sous la menace machiste son droit à être ce qu'elle est, c'est-à-dire une femme. Sise à présent dans l'abîme de son ombre : « *Ma terre souffre sous le monde, visible.* » (*Le Jour du séisme*, p.60) la Déesse ne jouit plus de sa réputation de reine qu'elle fut. Triste sans doute pour elle, l'auteure exprime son empathie par un vocabulaire tranchant doublé d'une tonalité excessivement expressive. La descendante se sent manifestement accablée, meurtrie et humiliée par des mâles qui confondent virilité et brutalité. D'où ce propos de la narratrice: « *une terre fragile, une terre battue par la haine, une terre épuisée.* » (*Garçon manqué*, p.135)

Dans la foulée de ce qui vient d'être énoncé, la personnification apparaît comme le moyen approprié pour ressentir la souffrance de cette Algérie martyrisée à mort. Nous pouvons dire que dans ce contexte, l'anthropomorphisation sert avant tout à rapprocher la douleur d'un être inanimé de celle de l'humain. En l'humanisant l'auteure trouve les mots justes pour dire comment cette terre est tombée en disgrâce, comment l'esprit passéiste l'a conduite à l'aliénation, comment par son silence de morte, elle a condamné sa « progéniture » féminine à être des individus de seconde zone.

En tournant le dos au référentiel, la romancière met ainsi en valeurs, via la personnification du lieu, le malaise de la femme dans un pays devenu lugubre.

Mais elle n'en reste pas là. Pour la délivrer de cette mise en terre et la déterrer des entrailles de l'Enfer, la narratrice est sommée de l'arracher à son sommeil. Celle-ci étripie donc la matrice, la violente, la brutalise comme si elle se débattait contre une semblable : « *J'éventre et bats la terre* » (*L'âge blessé*, p.50) En amont de ce même roman, elle dit : « *La terre est vivante, elle gémit, se froisse, s'écroule (...) mes mains opèrent le ventre d'une obèse.* » (*L'âge blessé*, p.16)

Et pour les besoins de sa quête, celle-ci s'imagine nichée dans le placenta de cette figure maternelle : « *filie capricieuse, avec mes côtes, blottie à la terre-mère, nourricière* » (*L'âge blessé*, p.102) Si on réfléchit un peu, on comprendra qu'élire domicile dans la matrice de la Terre, en l'occurrence l'Algérie, pose l'aveu du désir de se retrouver dans le giron de son pays paternel.

L'image donnée dans cet extrait : « *Je suis dans le ventre de la terre. Rien ne peut arriver.* » (*Poupée Bella*, p.23) est éminemment significative dans le cas de Nina Bouraoui. Si l'on examine cet énoncé, on sera amené à constater que l'intonation qui accompagne l'expression est chargée d'une connotation extrêmement positive. Une phrase qui par son emploi concourt certainement à lui procurer un sentiment de bien-être. Le sous-entendu est clair : allégorie d'un gîte, le ventre est par excellence le refuge où celle-ci se sent le plus protégée. N'est-ce pas, par la volonté de s'y cacher, il y a lieu de penser qu'il s'agit d'un désir de retourner dans le pays du père ?

Par ailleurs, en lui attribuant cet élément matriciel, qu'est le ventre, l'auteure-narratrice lui octroie symboliquement le pouvoir de la procréation : « *La terre est un vivier.* » (*Le Jour du séisme*, p.47) Ainsi, en vertu du principe de l'enfantement, la Nature,

autrement dit l'Algérie, est représentée sous les traits d'une donneuse de vie. Sachant que d'après la pensée primitive de l'Age d'or, c'est la Terre qui a enfanté la race humaine (l'homme archaïque pensait qu'il venait spontanément du sol de la glèbe) pour quoi voudrait-elle identifier l'Algérie à la Mère Universelle ? Cette question vaut la peine de s'en occuper, chose qu'on fera mais dans un point ultérieur.

A ce niveau contentons-nous de faire remarquer ce qui nous est donné à lire. Et ce qui est affirmé de façon évidente c'est la dualité de sa terre paternelle.

Telle une déesse, la figure de la mère porteuse et protectrice apparait donc sous un second visage, celui de la cruauté: « *On se disait en sécurité, dans le ventre de la terre.* » (*La Vie heureuse*, p.32) Celle dont elle dépend vitale est en effet susceptible de l'engloutir dans l'abîme de son enceinte : « *C'est la mort soudain. C'est trop près de la terre. De ce ventre qui attend.* » (*Garçon manqué*, p.29)

Ses reprises qui risquent d'être mal perçues par le lecteur comportent une dimension curative tant le ressassement la soulage de son trop-plein de douleur. La narratrice persiste et signe : l'Algérie au double visage est à la fois mère et marâtre.

Autre remarque non sans importance. A la personnification de la Terre-mère correspond la personnification d'une déité masculine. La descendante associée à celle-ci un mari qu'elle perçoit aussi comme un parent : « *je trouve un Père* » (*L'âge blessé*, p.102) Or, ce protagoniste masculin qu'incarne la figure de Dieu n'est pas l'égal de la déesse ; celui-ci est relégué au second plan : subordonné à la Mère, démis de son statut, la fonction traditionnelle qu'il assure dans la société patriarcale est assumée ici par une génitrice omniprésente et omnipotente. Contrairement à elle, celui-ci est décrit inerte, passif et quasiment inexistant: « *Je veux Dieu dans le mouvement, je veux l'étreinte, la pression puis la douceur, les huiles de l'enfance.* » (*L'âge blessé*, p.121) Compte tenu du matriarcat que l'auteure veut rétablir, on peut dire que la subordination du masculin au féminin est conforme à la logique des choses. C'est une façon de rétablir l'ordre initial.

2. Le « je » mythique

Dans l'œuvre de Nina Bouraoui, le mythe conserve une place prépondérante. Répartis en divers endroits, plusieurs fragments mythiques sillonnent l'espace de son écriture sur toute sa longueur. Surgissant comme des éclairs par-ci par-là, ces allusions mythiques, qui mettent à distance le référent, travaillent au service de la poétique du morcellement. Constituées en réseau d'indices, il en découle que par leur dissémination se crée une situation complexe entraînant l'éclatement de la trame narrative. Une des raisons de leur présence massive dans l'œuvre serait à priori une simple marque de prédilection pour les mythes. Or, sous-jacente à la crise d'identité du « je » mis en scène, la dimension mythique de l'écriture annonce qu'il sera davantage question d'un problème à résoudre que d'une simple pratique d'emprunt. Porteuses de sens, ces références souvent explicites nous plongent donc dans un univers où la rencontre avec un passé lointain est possible. Mais dans quelle intention au juste ?

A en juger par l'épaisseur mythique qu'elle confère au « je » autobiographique, l'intérêt résiderait dans la recherche de son unité. Pour y parvenir, il n'y a qu'une seule façon de faire : suivre la piste qui mène vers le commencement du monde. Il y a, à n'en point douter, dans cette époque lointaine le remède au mal dont souffre la narratrice bouraouienne. Si fortement liée à sa féminité, la quête initiatique, qu'elle entreprend ici, révélera en effet une tension qui s'inscrit dans un paradigme d'opposition homme/femme. Une problématique contre laquelle la narratrice, sous l'égide de la romancière, engage un combat en s'armant de certitudes mythiques.

L'autre point essentiel de l'œuvre est de montrer que cette « écriture en errance » ne peut qu'être que le reflet d'une mémoire en soi-même errante. C'est la tâche à laquelle nous nous attèlerons dans les lignes suivantes.

Mais auparavant que désigne exactement le terme « mythe » ?

Pour une meilleure compréhension de ce qu'est un mythe, étant donné qu'il est pour la majorité des gens un vocable fourre-tout, voici quelques définitions intéressantes. Tiré du grec *Muthos*, le mythe est selon Mircea Eliade, « *une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans les perspectives multiples et complémentaires (...)* Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. [...] C'est

*toujours le récit d'une création: on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui est pleinement manifesté.»*⁹⁶

Poursuivons avec cette citation de Dominique Lecourt qui nous intéresse ici particulièrement. Celui-ci affirme que « *le mythe peut passer pour un récit qui met en jeu et à l'épreuve les solutions imaginaires que l'être humain, aux prises avec sa condition, doit sans cesse réinventer pour adhérer à son monde et « continuer à y vivre sans trop d'étripage».*⁹⁷ P.A. Genova, quant à lui, reprenant Pierre Brunel, assigne au mythe trois fonctions fondamentales: « *d'abord, il transmet un récit ; ensuite, il explique ; et enfin, il révèle.* »⁹⁸

Inutile, il nous semble, de le vérifier, Nina Bouraoui, à l'instar de tous les auteurs, revisite les mythes pour résoudre des questions préoccupantes. Sachant qu'elle fait de son œuvre le lieu d'une quête autobiographique, il est aisé de comprendre ce à quoi elle veut aboutir : sortir des rets du conflit de sa double appartenance sexuelle et culturelle dans lequel le corps social l'enferme. Si la féminité est l'objectif à atteindre, alors l'algérienité va de soi puisque ce sont ces deux identités consubstantielles qui rendent son appartenance à l'entre-deux problématique. En effet, reconquérir simultanément sa nature féminine et son identité algérienne est une nécessité fondamentale sans laquelle le je-bouraoui ne peut exister.

Comme le titre l'énonce, notre propos, dans cette séquence, est de trouver une explication à cette dimension supra-humaine convoitée par un « je » en quête de sa propre identité. Nous le disions, si le substrat du « Je » mis en scène est autobiographique, l'ampleur mythique, que l'auteure lui confère, le révèle comme une entité en quête d'une identité universelle. Ne faut-il pas chercher à comprendre pourquoi le « Je » se rebaptise pour incarner l'éternel féminin ?

⁹⁶ELIADE M., *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963, p.16-17

⁹⁷ Cité par RUBY Ch., « Des mythologies quotidiennes aux méta-récits : Mythologies du XXI^e siècle », Conférence AFIS-IDF, 2001. <http://www.pseudo-sciences.org/spip.php?article135>

⁹⁸ GENOVA P.A., *André Gide dans le labyrinthe de la mythotexualité*, PUP, 1995, p.4.

S'éclairer sous un nouveau jour justifierait ces échos mythiques. Car, comment y parvenir si ce n'est par la voie du mythe?

A ce propos, nous avons remarqué que la quête de l'identité universelle, qui suppose un retour à soi, est fondée sur le tressage de deux mythes qui sont d'une certaine façon liés entre eux. Le premier, en liaison avec l'Androgynie, s'inscrit dans le souhait d'annuler la dichotomie mâle/femelle responsable de la situation infériorisante de la femme. Le deuxième rappelle le précédent tout en mettant en évidence l'importance de l'élément féminin qu'est la caractéristique essentielle de la Grande Déesse bien que celle-ci soit androgyne. En tant que Maitresse de l'univers, ce symbole du commencement de la Vie transcende en effet toute forme de dualité. Davantage, il n'y a « rien de plus cosmopolite que « l'Eternel » ou plutôt que le Féminin sacré.

Employé à des fins personnelles, il semblerait, à partir de cet artefact qui contraint le « Je » à régresser dans les premiers temps du monde, que Nina Bouraoui veuille s'attribuer une origine qui résoudrait définitivement et sur tous les plans sa double crise identitaire. On comprendra en effet pourquoi la référence au mythe suscite chez elle autant d'espoir. On découvrira contre toute attente que le pseudonyme Nina mythifie celle dont il est le porte-parole. A cet instant là, on s'y arrêtera bien sûr pour regarder de plus près et s'en convaincre que Nina Bouraoui se sert du mythe pour reconstruire sa propre identité. On saura également qu'il ne s'agit pas simplement de réapprendre à être une femme, mais aussi de réunir, à travers cet emblème de l'unité, ses deux identités opposées.

A cela, il faut ajouter le mythe de la louve, évoqué explicitement dans l'œuvre, que nous n'allons pas malheureusement pouvoir développer dans ce travail en raison de sa faible consistance. Au vrai, ce symbole de la fondation de Rome est des plus déconcertants, mais nous pensons qu'il est important dans la mesure où il relate l'histoire des frères ennemis, Remus et Romulus. Faute de ne pouvoir l'examiner de près, bornons-nous à poser ces quelques questions qui ouvriront peut-être des pistes de recherche: La référence à ce mythe serait-elle une revendication de l'héritage culturel romain de l'Algérie? Serait-elle la solution au problème de la rivalité entre son origine algérienne et son origine française ?

Penser que l'auteure l'ait convoqué pour sous-entendre un lien entre ses deux origines est une esquisse de réponse qui peut s'enorgueillir de n'être pas tout à fait erronée, nous semble-t-il.

Revenant à présent à notre interrogation principale : pourquoi élève-t-elle l'Algérie au rang de la Déesse-mère ?

En guise d'avant goût, nous verrons qu'en devenant l'Ancêtre, le je-bourouien, puisque c'est lui que l'auteure place sous les projecteurs, va propulser l'Algérie au rang de la Souveraine du monde. C'est ce que nous allons essayer de comprendre dans les lignes qui suivent en mettant en lumière le rôle éminent que joue d'abord chaque mythe d'une manière séparée, puis de concert avec les autres.

Autre point important que nous tenterons au fil de l'analyse de vérifier, le mélange de mythes occidentaux et de mythes orientaux. Cette cohabitation peut avoir, croyons-nous, dans une certaine mesure une valeur significative. Il serait naïf de notre part de penser que cette « interculturalité » est dénuée d'intérêt. En tous les cas, le jeu d'écho que l'auteure établit entre les mythes convoqués suggère que le sens général que nous devons dégager soit appréhendé conformément à l'ensemble.

a. Le mythe de l'androgynie

Il ne serait sans doute pas inutile de le dire, Nina Bouraoui n'est pas la première à revisiter ce mythe de l'androgynie qui remonte aux premiers temps de l'humanité. Son exploitation dans le domaine de la littérature atteint son paroxysme en Occident notamment au XIX^{ème} siècle et n'a suscité l'intérêt des auteurs orientaux que très tardivement⁹⁹. Sauf erreur de lecture de notre part, d'après les recherches que nous avons menées, il faut attendre le XX^{ème} pour voir affleurer ce mythe dans des œuvres orientales ou maghrébines d'expression française. Pour ce qui est des auteurs maghrébins, nous pouvons citer à titre d'exemple, M. Dib, T. Ben Jalloun, A. Khatibi. Sinon, « *la figure de l'androgynie fit une entrée remarquée en littérature dans la Fragoletta de Latouche (1829), récit dont l'influence sera insigne sur Balzac, Gautier et George Sand* »¹⁰⁰.

Victor-Laurent Tremblay complète cette information en précisant que l'image primitive de l'androgynie a surgi dans l'imaginaire des artistes français lors de deux périodes de malaise politique, religieux, et esthétique, c'est-à-dire durant les années 1830 et à la fin du siècle¹⁰¹.

Ainsi, plusieurs énoncés, parcourant l'œuvre de bout en bout, témoignent de l'intérêt de l'auteure pour cette figure hermaphrodite. Figure bisexuelle ou plutôt « intersexuelle », l'androgynie est donc un mythe très ancien, connu depuis l'Antiquité. Platon le définit dans *Le Banquet* en ces termes: « *Jadis la nature humaine était bien différente de ce qu'elle est aujourd'hui : Il y avait trois espèces d'hommes, et non deux: le mâle, la femelle et, outre ces deux là, une troisième, composée des deux autres ; le nom seul en reste aujourd'hui, l'espèce a disparu. C'était l'espèce androgynie, qui avait la forme et le nom des deux autres, mâle et femelle, dont elle était formée ; aujourd'hui elle n'existe plus, ce n'est plus qu'un nom*

⁹⁹BOUSOUNI A., « La figure de l'Androgynie dans les roman de Tahar Ben Jelloun : L'enfant de sable et La nuit sacrée », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2006, p.1
<http://www.archipel.uqam.ca>

¹⁰⁰BRIX M., *Eros et Littérature : Le discours amoureux en France au XIX siècle*, Belgium : Peeters Publishers, 2001, p.104. www.books.google.fr

¹⁰¹TREMBLAY V-L., « L'Androgynie dans Journal d'un Hobo de Jean-Jules Richard ». In : vol.21, n°2, 1996. <http://www.journals.Hil.unb.ca>

décrié. »¹⁰² Aristophane, l'un des participants au banquet de Platon, a, lui, développé l'idée d'un être archaïque dans lequel les principes du masculin et du féminin sont réunis. Il racontait qu'à cette époque du monde les êtres ne se reproduisaient pas entre eux mais naissaient plutôt des astres. Il supposait que les hommes venaient du soleil, les femmes de la terre et les androgynes de la lune qui est un intermédiaire entre le soleil et la terre.¹⁰³

Selon certains, ces êtres primitifs, qui vivaient dans une parfaite harmonie, étaient victimes de la punition divine qui les a coupés en deux condamnant chacun à la quête de la moitié perdue : « *Androgynes brisés par la colère des dieux jaloux, nous galopons derrière notre moitié perdue, nous tentons de reconstituer l'unité des origines : ou est mon autre moi ? Qu'est devenue la complétude exquisite dont je me souviens et dans quelle vie l'ai-je connue ?* »¹⁰⁴

De ces citations, une et une seule idée ressort clairement, l'androgynie : « ...serait l'état primordial de l'humanité, avant la dispersion dans la dualité sexuelle. » D'ailleurs, l'étymologie grecque du terme, « androgyne » associe paradoxalement deux substantifs « andros-homme » et « gunè-femme »¹⁰⁵. Présenté donc comme le symbole de la bipolarité sexuelle, l'androgynie matérialise la complémentarité humaine. Bien entendu, en associant en lui le mâle et la femelle, il ne peut être perçu que comme le grand rêve de la totalité. Et c'est cela qui pourrait expliquer la forte présence de cette figure dans l'œuvre bouraouienne laquelle exerce, tout semble le dire en tous les cas, une grande fascination sur l'auteur. On pense en effet que le recours à cet emprunt mythique exprimerait ici la reconquête d'une unité perdue. Indéniablement, en vertu des caractéristiques qui lui sont propres, ce mythe s'inscrirait dans une quête de la totalité. Il serait la réponse à un besoin de fusion.

¹⁰² PLATON, *Le Banquet, 190b-193^e : Le mythe de l'androgynie*. 2010. <http://www.approximations.fr>

¹⁰³ DESAUTELS J., op.cit, p.272

¹⁰⁴ DOMSOVA L., « Le mythe de l'androgynie dans le roman de Jacqueline Harpman *Orlanda* », Brno 2008, p.4. <http://is.muni.cz>

¹⁰⁵ DESAUTELS J., *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, Canada : PUL, 4^{ème} tirage 2005, p.271 (citation en bas de page). www.books.google.fr

F. Rétif écrit à propos de ce mythe: « *il diffère de tous les autres en ceci que, loin de jeter l'anathème sur l'altérité, il fait de la nécessaire coprésence de l'un et de l'autre le postulat constitutif de son identité. L'androgynisme est le même et l'autre, l'identique et le différent, le masculin et le féminin, réunis en un.* »¹⁰⁶ Et E. Lévinas d'ajouter : « *Le sexe est la chose au monde la mieux partagée, mais autrement qu'on ne croit: il y a des hommes dans les femmes ; il y a des femmes dans les hommes. La différence des sexes ne sépare point tant les sexes qu'elle ne les traverse l'un et l'autre.* »¹⁰⁷

De ce qui vient d'être dit et sachant que la problématique du corps s'impose au centre de la réflexion de la romancière, nous pouvons reconnaître sans surprise une corrélation entre le mythe de l'androgynie et le rapport à l'autre, l'autre sexe. Le rapprochement entre les deux nous paraît évident.

Nina Bouraoui a toujours reconnu le poids de sa féminité et a réitéré à différents endroits de ses textes autobiographiques son désir d'investir le corps masculin. Être un garçon pour jouir de ses droits les plus élémentaires dans un pays qui n'appartient qu'aux hommes, en l'occurrence l'Algérie, tel est le commentaire qui jalonne son œuvre. C'est sans doute de ce besoin qu'est née l'idée de mettre en fiction une narratrice hermaphrodite. L'Algérie à l'aspect humanoïde n'échappe pas à cette logique non plus : allant au-delà de la conception traditionnelle d'un espace exclusivement habitable, Nina Bouraoui représente cette terre sous une forme androgyne à l'image de celle qui cherche à ramener le regard de la *mater* sur soi. C'est dans cette perspective que le parallèle entre le corps de la narratrice et le corps du pays prend tout son sens. Leur mise en corrélation s'inscrirait donc dans une approche de réhabilitation en faveur de la féminité. La féminisation de l'Algérie, ce pays des hommes comme elle le qualifie, est d'ailleurs opérée dans l'unique but de faire loupe sur l'existence chaotique que mènent toutes celles portant le visage du sexe faible. Pour nous le faire comprendre, l'auteure ne tarit pas d'exemples sur le sujet.

On peut dire de but en blanc que la romancière développe une vision positive de l'androgynat. Car comment ne pas voir en cette exploration du symbole de la parité,

¹⁰⁶RETIF F., *Simone de Beauvoir, l'autre en miroir*, Paris : L'Harmattan, 1998, p.70.
www.boobks.google.fr

¹⁰⁷ <http://fr.allafrica.com>

lequel ignore la différence des sexes, la solution au problème de la discrimination féminine. On pense en effet que la mise en équilibre du féminin et du masculin est l’empreinte d’une imagination révélatrice d’une volonté d’abolir la division des genres. Cette interprétation hâtive nous semble difficile à contredire, néanmoins, on sera surpris de découvrir, même s’il n’y a pas vraiment contradiction, que derrière cette mise en parallèle, c’est l’abolition du primat du Phallus qui est visée.

Cette idée de parité se révélera donc et dans une certaine mesure illusoire. L’androgynie s’avèrera un détour incontournable dont le but est de rétablir une vérité qui dérange. Autrement dit, la balance finira au terme de la démonstration par pencher du côté de la féminité. Les propos qui prennent en charge l’aspect androgyne de la narratrice et de celui de son pays de prédilection circonscrivent en effet cet horizon d’attente. Nous verrons ainsi au fur et à mesure de l’analyse qu’au-delà de l’aspiration à l’unité, Nina Bouraoui réactualise ce mythe en vue de faire prévaloir le statut de la femme. Il n’est peut-être pas sans fondement de dire que le challenge, pour elle, est de présenter le féminin en tant que l’origine de l’espèce humaine. Bâtie sur le paradigme de la bipolarité sexuelle, l’œuvre bouraouienne est de fait le lieu de tous les possibles. Voyons à présent comment tout ceci s’effectue. Sans le moindre amalgame, l’androgynie chez Nina Bouraoui est annoncée par un discours des plus clairs : la narratrice se présente manifestement comme un être hybride : « *je suis une femme, je suis un homme, je suis tout, je ne suis rien.* » (*Poupée Bella*, p.7) dont la bisexualité se manifeste sous deux aspects : psychique et physique. Commençons par le premier cas. Voici un exemple édifiant : « *Je voyage à l’intérieur de moi.* » (*Garçon manqué*, p.20) Etre à la fois le même et l’autre n’est apparemment perçu que comme un troisième état tout à fait naturel.

Mais rien d’étonnant à cela. Les partisans de la théorie *gender* expliquent que « le genre est une construction mentale et sociale qui ne correspond pas toujours à la nature anatomique du sexe que l’on est forcé d’adopter en raison des «*impératifs de l’hétérosexualité obligatoire* »¹⁰⁸ En termes plus précis, ce n’est pas la biologie qui décide de l’identité sexuelle de l’individu. Cette forme d’androgynie psychique nous

¹⁰⁸KERLOUÉGAN F., « Une relecture de l’androgynie romantique : la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin* ». <http://s2.e-monsite.com/2010/05/15/794471211-androgyne-romantique-pdf.pdf>

rappelle également la théorie jungienne selon laquelle la dichotomie homme/femme est inconsciente dans chaque individu. D'après Jung, cité par B. Gagné « *il y aurait au sein de l'inconscient de l'homme et de la femme une partie représentant le sexe opposé et désigne anima, la composante inconsciente que possède l'homme et animus, celle que possède la femme.*¹⁰⁹

C'est pourquoi, en dépit de sa nature potentiellement féminine, la narratrice se décrit comme un être polymorphe qui incarne tour à tour le féminin et le masculin. La remontée dans les dédales de sa mémoire lui fait découvrir à sa surprise un secret enfoui : plus qu'un goût naïf pour la masculinité, elle se souvient avoir toujours ressenti et cela depuis son jeune âge une autre existence en soi cohabitant avec son être féminin. Elle dit que son extravagance apparaissait à son entourage comme un signe de mal-être auquel elle n'était pas sensible. Préférant ignorer le regard et le jugement des autres, elle dit avoir continué à se coiffer, à se vêtir et à se comporter comme un vrai garçon. Très tôt, elle savait déjà qu'intérieurement elle était composée de deux parties et refusait farouchement de s'enfermer dans un corps qui ne reflétait pas sa véritable nature. Cette association atypique d'une âme virile et d'un corps femelle traçait donc prématurément les grandes lignes de son androgynie. Son fourvoisement remonte ainsi à la période de l'enfance : « *Je voulais me transformer en garçon.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.242)

Vivant sous l'emprise d'une ambivalence sexuelle, la narratrice oscille alternativement entre deux identités antagonistes dont aucune des deux ne s'annule au profit de l'autre. Elle a donc, très jeune malgré son physique sculpté, pris conscience de sa nature hybride. Le plus fascinant chez Nina Bouraoui, c'est le fait qu'elle écrive des propos considérés scientifiquement comme fondés ; comme si avant de mettre en mot sa fiction, elle s'en est documentée. Son discours n'est pas en effet sans rapport avec le discours savant. Cet énoncé à titre d'exemple: « *L'enfance est un lieu ouvert (...) Elle porte deux visages.* » (*Le Jour du séisme*, p.48) en est une preuve puisqu'il nous renvoie à ce que les hommes de la science affirment au sujet de la double identification sexuelle chez l'enfant en bas-âge. Selon Jung et Freud, « *l'homme est au*

¹⁰⁹GAGNE B., « L'Androgynie psychique chez Carl Gustav Jung », Mémoire, Université LAVAL, 2001, p.45. <http://www.collectionscanada.gc.ca>

fond bisexuel. » D'autres diront même que « l'hermaphrodisme est normal au stade embryonnaire. Il est pathologique lorsqu'il perdure jusqu'après la naissance. »¹¹⁰

De cette citation, retenons ceci : c'est à cette phase fondatrice du cheminement individuel, entendu comme le socle de l'identité que la binarité sexuelle prend racine. C'est-à-dire qu'avant le moment de la métamorphose, l'enfant n'intériorise pas encore le principe de la différence biologique des sexes et donc à ce stade il ne reconnaît pas la discrimination sexiste. D'après Jung, l'enfance est en effet le lieu de la coexistence entre l'anima et l'animus- termes expliqués plus loin- ou entre le principe masculin et le principe féminin qui permettent à l'individu d'être dans un état de plénitude. De ce point de vue, le retour à l'enfance symboliserait chez la narratrice de Nina Bouraoui le retour à l'unité perdue. L'enjeu de la descente dans le fond de l'enfance : « *je comble, je creuse, je cherche, je juxtapose* » (*L'âge blessé*, p.13) est ici plutôt clair puisque le désir d'aller dans cette direction s'explique par la quête d'une nature primitive, asexuée. Partant de là, on peut comprendre l'attention de l'auteure de marteler la construction sociale et culturelle de l'identité.

Cette androgynie qui inscrit la narratrice dans la catégorie des êtres mixtes doit se lire à cet égard comme le besoin de transcender la dichotomie matérielle établie socialement entre l'homme et la femme. Mieux encore, ce qui ressort de cette approche, c'est la volonté de remédier à la position subalterne qu'occupe le corps féminin dans la société patriarcale. L'auteure en défendant cette théorie de l'Androgyne offre à sa narratrice la possibilité de se libérer du lien de subordination qui l'empêche de s'épanouir.

Ainsi, dans cette entreprise obsessionnelle de retrouver l'harmonie originelle entre les deux genres, la narratrice renonce à la stabilité de son apparence physique et transgresse les limites de la biologie. Décidée de l'atteindre, elle se replonge dans ce lointain autrefois de sa petite enfance. Un retour impératif qui s'accompagne d'une mutation qui fait émerger de cette oscillation alternée son côté masculin. En glissant vers l'autre genre, celle-ci se défait de cette coquille mal adaptée à l'être qui l'habite:

¹¹⁰DE GANCK J., « En quête de sexe : Réactions face aux anomalies sexuelles et à l'hermaphrodisme en Belgique contemporaine, 1830-1940 », Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Mémoire 2008-2009, p.32. www.Genrespluriels.be

« *Je quitterai mon corps.* » (*Garçon manqué*, p.37) Et pour retrouver cet équilibre harmonieux qu'elle a connu avant d'étouffer sa partie masculine, elle emprunte la voie qui mène vers la lisière de son autre Moi enfoui.

Dans sa tentative de récupération, le désir de ressusciter la partie niée de son Moi se fait pressant au point de vouloir se détruire. Plus exactement de détruire son apparence féminine qui suscite chez le mâle le plaisir de la chair : « *Il y a un point de moi que je dois frapper, je me punis de mon corps, de ce qu'il a pu susciter un jour près des orangers.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.222) Nous y voilà. L'identité féminine équivaut à un handicap au même titre que n'importe quelle autre infirmité. Ce qui la résout à surmonter cette impuissance en l'abandonnant au bénéfice d'une autre anatomie jugée omnipuissante : « *Je deviendrai un homme pour venger mon corps fragile.* » (*Garçon manqué*, p.46) Bizarrement, elle ne semble pas regretter cette hiérarchisation de sa masculinité sur sa féminité. Davantage, elle ressent une sorte d'aversion pour le genre féminin : « *je déteste les filles qui font trop filles, je n'ai rien d'une fille normale* » (*Poupée Bella*, p.7) Quelle en est la cause ? peut-on se demander. A vrai dire, le point de départ de cette volonté de se soustraire à la féminité commence avec l'hostilité qu'affiche l'Algérie, sous l'impulsion des fanatiques, à l'égard de la femme. Replacé dans ce contexte, le discours de la narratrice retrouve tout son sens. Des exemples tels que celui-ci : « *Je veux être un homme. Et je sais pourquoi. C'est ma seule vérité. Être un homme en Algérie c'est devenir invisible.* » (*Garçon manqué*, p.37) nous aident à saisir sa prédilection pour ce simulacre de la virilité. Son souhait d'acquérir ce physique gratifiant est lié au changement de statut qui l'accompagne. Car en possédant un phallus, elle se donne une place privilégiée dans la société des hommes. Son but ultime est évidemment de rappeler la difficulté d'être née femme dans un pays dominé par le mâle. L'auteure qui dénonce cette discrimination sexiste le dit clairement à travers sa narratrice : « *je vis dans un monde d'hommes.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.19) et se montre ainsi critique vis-à-vis de la situation chaotique dans laquelle évolue la femme algérienne.

Dans cette approche d'inclusion sociale, la narratrice en transition squatte la demeure de chair du sexe opposé. D'ailleurs, la métaphore de la forêt suggérée dans ce passage : « *J'existe trop. Je suis une femme. Je reste à l'extérieur de la forêt.* » (*Garçon*

manqué, p.40) offre à voir la mise à l'écart de l'être féminin. La narratrice sait que la force de l'homme réside dans son corps-chasseur et cette certitude lui fait comprendre qu'elle ne peut pas vivre en paix en possédant ce corps-appât. Bien sûr, valorisée pour son phallus, la masculinité apparaît comme la morphologie indispensable à incarner dans une société où la relation homme/femme est dominée par un rapport de force. Dès lors, la tentation est grande d'en finir avec son trop-plein de chair et c'est là qu'elle décide d'effacer définitivement les lignes de sa féminité: « *Je deviendrai un homme avec les hommes.* » (*Garçon manqué*, p.40) Préoccupée par sa crise d'identité qu'elle se doit de résoudre, celle-ci met en place les caractéristiques physiques susceptibles de l'apparenter au genre dominant. Forcée de s'y conformer, elle fait des pieds et des mains pour se doter de l'organe anatomique de la virilité. L'arme étant ici la métaphore du membre phallique : « *Je veux une arme pour me défendre* » (*Poupée Bella*, p.7)

Le résultat d'une telle situation est clair. L'identité féminine est affublée, dans un pareil contexte, d'une connotation négative ; être une femme c'est rester en marge, c'est occuper une position sociale peu gratifiante, voire inférieure par rapport à celle dont bénéficie son homologue, le mâle. Ce dernier, grâce à son identité passe-partout, a le droit de mener la vie qu'il souhaite sans pour autant risquer d'être indexé. La narratrice a donc bien compris les avantages dont la virilité peut la pourvoir et fait de cette liberté inaccessible aux femmes le but à atteindre.

Ce qui se joue ici n'est donc rien d'autre que la nécessité de dépasser les entraves qui empêchent l'émancipation de la femme dans un pays « viril ». Derrière l'obsession de s'approprier l'aspect masculin, il faut lire le besoin de pouvoir circuler librement. On en arriverait presque à affirmer qu'elle se présente comme naturellement bisexuel pour tirer profit des prérogatives que procure cet état d'invisibilité inhérent à l'identité masculine.

Nous l'avons annoncé plus haut, l'androgynie, est prétexte à s'octroyer les privilèges de l'autre en dépit du tribut lourd à payer, à savoir la perte son vrai soi. A l'évidence, dans le contexte algérien, se masculiniser devient vital. Le tabou de la chair contraint donc la narratrice d'échapper à une réalité amère, en abandonnant sciemment son essence pour s'en approprier une plus solide et plus omnipotente. L'espoir est donc

d'atteindre, entre autres, la suprématie physique. Toutefois, faute de posséder l'anatomie masculine clairement identifiée, elle s' « engarçonne » par le recours à une pratique réservée par la tradition à l'homme ; il s'agit en l'occurrence du tabac. En parfaite virago, la narratrice piétine le code culturel de la féminité et se rebelle contre les règles de la bienséance. En s'adonnant à la cigarette, la narratrice dénonce haut et fort l'inégalité du traitement entre les deux sexes opposés. Ainsi, pour exprimer son rejet de la discrimination à l'égard de la femme, elle abandonne son rôle socioculturel pour occuper un rôle hégémonique qui se manifeste par l'appropriation d'un besoin masculin. Rattrapée par son sort d'être née femme, son père qui la surprend en flagrant délit la rappelle à l'ordre en lui brulant les lèvres avec l'objet du crime. Jugé comme interdit, ce plaisir réservé à l'homme lui est proscrit par l'autorité patriarcale. Alors que les normes sociales exigent qu'elle soit bien élevée, la narratrice renonce par un tel comportement à la fonction que la société lui assigne: « *Le paquet traînait sur la table de la salle à manger avec cet air provocant qui appelle le péché. Comment résister ?! (...) Heureux père, il me proposa une autre cigarette. Gênée, je refusai mais il insista. Tremblante et confuse je n'arrivais pas à allumer. Il la retira délicatement de ma bouche et grilla une allumette au bout de la colonnette de tabac blond qui se transforma en braise fumante (...) Il me tendit la cigarette, et, au passage, l'écrasa sur mon sourire.* » (*La voyeuse interdite*, p.67) Déterminée à changer l'ordre établi, celle-ci, par la virilisation de son comportement, fait l'écho d'une perspective de changement du statut de la femme. Disons-le encore une fois : c'est sa condition d'être déchu de ses droits qui est à l'origine de sa décision de tenter d'investir vaille que vaille l'espace masculin. Et bien sa persévérance et sa recherche incessante débouchent sur une grande réussite: « *A force de jouer, je gagne. Je sais l'odeur de l'homme. Ma nouvelle odeur.* » (*Garçon manqué*, p.52) et finissent par payer puisque le passage de l'état féminin à l'état masculin s'est fait : « *mon identité a muté* » (*L'âge blessé*, p.50) et la transformation psychologique s'est réalisée: « *J'ai changé.* » (*Poupée Bella*, p.16)

En revanche, son corps typiquement féminin l'empêche de jouir pleinement de sa nouvelle identité car il demeure très éloigné de la morphologie requise. Mais l'heure de trépas a sonné et le coup de grâce est donné. Pour parvenir à se faire reconnaître

comme telle, c'est-à-dire masculine, elle multiplie les moyens en se donnant des noms que l'on attribue habituellement aux garçons. A ce sujet, Nina Bouraoui anatomise à travers toute son œuvre des prénoms érigés en déictiques dont la fonction est de faire connaître au mieux les attentes de la narratrice.

Nous le savons, étant une marque d'appartenance à un genre, le nom joue un rôle fondamental dans la construction identitaire. Dans ce contexte algérien, il se trouve que le nom féminin est prédestiné à accomplir un destin tragique : assumé en tant qu'identité sexuelle, il représente une entrave à la liberté de la femme en l'obligeant dès sa venue au monde à occuper, dans ce pays patriarcal, la seconde place. La narratrice rejette donc son nom parce qu'elle le trouve trop féminin dans sa conception et s'octroie des prénoms qui sont par nature chargés de vertus telles le courage, la force et la suprématie. En effet, pour conjurer le sort qui la guette, la narratrice s'approprie des noms masculins et prend son rôle de garçon au sérieux. Elle sait qu'en se déguisant, elle redéfinit sa position sociale laquelle la libère de la pesanteur du pouvoir de l'homme. On reconnaît clairement l'enjeu de cette démarche. En devenant hommasse, le « je » tend à pallier la disgrâce féminine qui est son lot.

Il ne saurait s'agir d'un autre dessein. L'abandon du nom féminin révèle le besoin de satisfaire une exigence de bonheur dont seul le nom mâle est susceptible de réaliser.

Sur ce sujet nul doute n'est permis. Derrière l'usurpation des attributs masculins, la narratrice s'arroge le droit d'intégrer l'espace machiste. Nous venons de le dire, dans cette panoplie de noms qu'elle s'est choisis, elle privilégie ceux à résonance salvatrice. Pourquoi ? Nous pouvons le deviner, les différents pseudonymes qu'elle s'associe révèlent un être en crise qui implore le pouvoir de ces appellations afin d'en être protégée. Porteurs d'espoir, ces noms jugés proches d'un idéal social, incarnent l'aspiration à la souveraineté en offrant à leur propriétaire la chance de s'octroyer le statut d'un homme puissant.

Dans cette perspective d'appropriation du masculin, nous citons en premier lieu le nom d'un personnage lié intrinsèquement à la culture arabo-musulmane du pays de l'enfance. Masculinisée sous le nom d'Amine, la sémantique de ce prénom justifie son emploi en ce sens qu'il contient l'idée de l'espérance. Etant en relation étroite avec la terre paternelle, le pseudonyme contribue à renforcer l'idée d'une origine algérienne:

« *Amine est le rêve de lieu perdu (...) Amine est la part manquante.* » (*Garçon manqué*, p.166) Cette déclaration en est la preuve : « *Amine est le prénom de ma vraie vie.* » (*Garçon manqué*, p.166) puisque le fait de porter un autre nom qui masque celui-ci entraîne un sentiment de malaise profond : « *Nina est la maladie d'Amine.* » (*Garçon manqué*, p.64) Ne pas être interpellée sous son pseudonyme algérien amoindrit, dit-elle, l'épaisseur de l'être sis en son for intérieur : « *Amine disparu des voix qui m'appellent. Amine disparu de la langue française. Amine disparu du monde merveilleux. Amine disparu de ma vie (...) Cette absence. Ce deuxième prénom. Mon deuxième visage. Je ne dirai rien d'Amine.* ». » (*Garçon manqué*, p.165) C'est ainsi qu'elle le ressent, comme une abnégation de soi.

Si l'on file la métaphore nominale, on s'aperçoit que par ce nom algérien, la narratrice fait montre en effet d'un besoin de s'éprouver algérienne. Le paramètre autobiographique qui sous-tend cette tendance laisse d'ailleurs entrevoir la quête d'un fantasme qui porte en creux l'image d'un pays à reconquérir.

Par ailleurs, ce pseudonyme à connotation religieuse, « Amine » qui signifie en version française « Amen »- ne semble guère pris au hasard puisqu'il implique l'idée de « consentement » à laquelle recourent les fidèles, chrétiens soient-ils ou musulmans, pour communiquer à Dieu leur soumission. Nonobstant son aspect spirituel, le nom d'emprunt qu'elle se donne semble avoir été choisi pour accomplir une fonction bien précise, celle de réunir par son caractère bilingue les deux origines de la franco-algérienne.

Ces dénominations sont donc le signes de son androgynie laquelle reste toutefois difficile à cerner pour la bonne raison que l'identification au sexe opposé atteint quelque fois son paroxysme. Avouons-le, cet énoncé est particulièrement déconcertant: « *Amine m'aime comme un garçon.* » (*Garçon manqué*, p.15) Quelle interprétation lui donner ? Manifestement, l'envers de soi prend sérieusement une ampleur pathologique : si Amine est la personnification de son animus, pourquoi se dissocie-t-elle de lui ? La question ne sera pas résolue ici et restera donc en suspens.

Bref, ce nom en appelle un autre. Une autre appellation qui atteste ce contact étroit entre l'acquisition des noms masculins et l'intégration au pays des hommes. Pour faire court, disons que c'est une visée similaire qui guide le choix de ce second

pseudonyme. D'origine arabe, « Ahmed » est un nom très courant en Algérie : « *Je passe de Nina à Ahmed...* » (*Garçon manqué*, p.60) Il est par ce fait particulièrement révélateur de l'appartenance de la narratrice à un espace maghrébin, voire musulman. Synonyme de louange, ce nom par lequel elle rappelle sa bonne lignée paternelle est chargé d'une portée symbolique qui pourrait exprimer l'approbation d'être née algérienne : « *Je prends un autre prénom, Ahmed. Je jette mes robes. Je coupe mes cheveux. Je me fais disparaître. J'intègre le pays des hommes.* » (*Garçon manqué*, p.15)

A partir de ce qui vient d'être dit, nous pensons que le rapprochement sémantique entre les deux désignations issues de la culture algérienne rend notre explication valide, ou du moins acceptable : ces pseudonymes d'origine algérienne établissent le rapport avec le territoire quitté.

Ainsi, la construction de soi se fonde sur le jeu interférentiel entre les différents noms que la narratrice s'attribue. Ceci pour dire que dans une approche d'identité métisse, il est prévisible que celle-ci se donne un nom européen. De sang mêlé, elle n'oublie pas de souligner sous un pseudonyme masculin européen son côté français. Son androgynat est donc également marquée par l'appropriation de prénoms à sonorités masculines appartenant à la culture occidentale. Le pseudonyme qui attire l'attention est sans doute celui de « Jérémie » qui ne semble pas fortuit. Hypostasiée sous le nom d'un saint, ce choix constitue par ailleurs une véritable énigme. Faut-il voir dans son contenu sémantique une allusion au personnage de la bible ? Serait-elle une simple référence au saint ? Quel sens peut-il apporter ? Peut-être la réponse est-elle à chercher dans l'histoire de l'élue ?

Si l'on s'en tient à la Bible, le prophète est persécuté par son peuple en raison de ses incessants avertissements d'un châtement qui les saisira. Il serait donc, à notre avis, la personnification de la force protectrice qui a tenté de conjurer le mauvais sort de sa communauté. Mais cette lecture ne nous mène pas loin. En revanche il faut retenir ceci : en dehors de l'idée d'invoquer son appui : « *Jérémie, mon prénom est une prière qui me protège* » (*Avant les hommes*, p.11) la narratrice partage avec ce personnage historique sa position d'être marginal : en effet comment évoquer le prophète sans penser au sens de lamentation contenu dans sa désignation. Ce nom d'où vient le mot

« jérémiades » suggérerait l'état d'âme de la narratrice souffrant d'un trop-plein d'amertume.

Bref, les noms changent mais l'objectif est le même : insister avec emphase sur son caractère bisexuel. Hermaphrodite supposée, elle ne considère pas pour autant sa métamorphose comme une façon de falsifier son identité et encore moins comme une contre nature. Bien au contraire, elle affirme, par son geste, restituer une masculinité intrinsèque à sa nature androgyne: « *à cause de mes désirs mêlés, celui pour ce garçon (...) celui pour M.B. quand elle plonge du rocher* » (*Mes mauvaises pensées*, p.54). S'approprier le sexe opposé serait de son point de vue un simple acte de ramener à la vie ce qui sommeillait au fin fond de son âme: « *Julien est mon corps enfui.* » (*Poupée Bella*, p.108) Envoûtée par sa double nature elle se laisse de surcroît dominée par son alter ego masculin. Sereine plus que jamais, elle se définit quelque fois comme une androgyne à l'aspect davantage masculin que féminin : « *Avec tous les hommes, je me sens moi, je me sens vrai* » (*Avant les hommes*, p.57) Et nous avons déjà mentionné auparavant les raisons de sa préférence. Mais nous avons omis de dire que dans la dernière partie de l'œuvre, au terme de sa recherche initiatique, la narratrice subit au prix d'une négation sans réserve de son moi féminin une métamorphose intérieure: « *P. courrait sous ma peau, comme injecté par une pique.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.25) Une transformation à l'issue de laquelle, elle est devenue homme au visage de femme.

Mais quel que soit le motif de la métamorphose, cet état hybride est davantage la métaphore d'une fusion que d'une séparation. Nous l'avons évoqué plus haut brièvement, l'autre objectif essentiel de la narratrice est de se détacher de soi pour aller à la rencontre de l'autre. Autrement dit, elle se soustrait à la plénitude de sa féminité pour assurer un équilibre avec son acolyte ; l'homme. C'est cette lecture qu'il faudrait dans un premier temps privilégier : la relation fusionnelle entre les deux protagonistes telle qu'elle se présente dans certains exemples suggérerait davantage l'idée de la coexistence que celle de la rupture.

Avant de poursuivre notre commentaire, ouvrons une brève parenthèse à propos de cette relation avec l'alter ego. Un doute nous taraude concernant cette obsession à vouloir établir la paix avec son concurrent. Le dernier volume du corpus fait en effet

poindre non-dit qui sous-entend une relation fusionnelle, voire charnelle, entre la narratrice et son compagnon. Donc après une relation tumultueuse et conflictuelle avec l'autre sexe, la narratrice retrouve, au terme de sa quête initiatique, l'âme-sœur et découvre avec lui les plaisirs de l'amour hétérosexuel. A priori, cet amour serait un simple désir de réconciliation entre les deux genres. Cependant, même si cette lecture est appropriée, une autre paraît possible ; nous pourrions voir dans cette rencontre un alibi qui cache un souhait indicible tel que celui de se dépouiller de son homosexualité. Mais parce que nous sommes conscientes de nos propres limites, nous nous contentons à peine de le supposer.

Sinon bien sûr, derrière cette androgynie harmonieuse qu'elle sous-entend, l'auteure suggère l'image euphorique d'un être en état de complétude qui rappellerait, pourquoi pas, la période d'Adam. Cette explication est légitimée par l'emploi de l'expression « je naissais de lui » : « *Le visage de P. semblait se glisser sous mon visage (...) je naissais de lui.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.19) qui ne semble pas être choisie au hasard. Nous le savons, Eve est née, selon la Bible et le Coran, de la côte de ce premier homme considéré comme un hermaphrodite. Le texte cabalistique mentionne également que les deux êtres ont été créés dos à dos, réunis au épaulés, et Dieu les a séparés ensuite d'un coup de hachette¹¹¹. Enfin, toutes les religions confondues citent ce caractère androgyne du premier homme.

Aristophane, cité dans les lignes précédentes, abonde dans le même sens affirmant que l'homme et la femme apparaissaient initialement sous une forme sphérique où les deux parties étaient extrêmement homogènes. « *Sinon, écrit Jean-François Lyotard, comment y aurait-il, chez un sexe, l'idée de l'autre et l'émotion issue de ce qu'il manque ? Il manque parce qu'il est là, dans l'intimité corporelle et mentale, mais il y est comme un veilleur, sur la réserve, latéralement, en vision courbe, à l'horizon* »¹¹². Se fiant à une première impression, nous devons dire que le traitement de la différence sexuelle par le principe de l'égalité constituerait chez Nina Bouraoui un passage à l'épanouissement recherché. En tant que figure de la plénitude, l'androgynie a donc

¹¹¹GODIN Ch., *La Totalité, de l'imaginaire au symbolique*, Seyssel : Champ Vallon, 1998, p.150.
www.boobks.google.fr

¹¹² <http://fr.allafrica.com>

pour effet d'annuler la ligne de partage biologique et de retrouver l'harmonie originelle des deux sexes opposés : « *je pense à la ligne invisible qui sépare les hommes des femmes, je pense que certains corps s'y tiennent, sans cesse en équilibre, sans cesse dans un camp puis dans l'autre. Ce sont des corps en zone floue* » (*Mes mauvaises pensées*, p.197) Retrouver leur état initial de ce qu'il fut jadis: « *Il nous semblait nous être aimés avant de nous connaître, avant de posséder un visage, ou un nom, avant de savoir l'existence de l'autre.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.110)

En chevauchant la frontière des sexes, dit-elle: « *Je deviendrai un corps sans nom. Je deviendrai une voix sans visage.* » (*Garçon manqué*, p.40) car ajoute-elle: « *Dans ma tête je suis toujours un corps blanc.* » (*Poupée Bella*, p.104)

Nina Bouraoui soutient avec Freud, cité ici: « *les deux sexes ne sont pas une conséquence naturelle et nécessaire de la différence corporelle.*»¹¹³ que l'identité est une construction imaginaire laquelle n'a aucune légitimité au regard de la réalité intérieure de l'être. D'ailleurs, elle reprend son idée de la bisexualité originelle de l'individu¹¹⁴ et fait de son personnage l'exemple parfait de l'être androgyne: « *Je suis mêlée.* » (*Le Jour du séisme*, p.11)

Bannissant ainsi le biologique, elle s'autorise à confondre ce que la société a pris le soin de différencier. C'est ce qui ressort de la bouche de sa narratrice: « *Je suis indéfinie. C'est une guerre contre le monde. Je deviens inclassable.* » (*Garçon manqué*, p.33)

En fait, toute sa rhétorique autour de la parité sexuelle paraissait convaincante jusqu'à ce que cette idée surgisse. Lisons attentivement cet extrait: « *Il existait en moi comme on existe dans un territoire.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.22) L'hypothèse que nous avons avancée au début de ce point d'analyse est en train de se confirmer. A notre avis, la romancière place l'androgynie sous le signe de la suprématie féminine. Elle l'emploierait, autrement, dit, pour prendre à contre-pied le discours social. Le jeu de miroir serait prétexte à dissoudre la hiérarchie masculine. En témoigne ce passage

¹¹³LAQUEUR Th., « La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident. ». In : DECHAUX J.H., *Revue française de sociologie*, vol.34, n° 3, 1993, p.457. www.persée.fr

¹¹⁴HYNYNEN A., « L'univers masculin de Marguerite Yourcenar ». In : *Romansk forum* Nr.16-2002/2, p.472. <http://www.duo.uio.no>

dans lequel on voit bien le masculin phagocyté par le féminin : « *Il existait en moi comme on existe dans un territoire.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.22) Nonobstant la cohabitation dyadique, cette représentation d'un je « phagocytaire » qui enlise l'autre en soi peut-être lue comme une tentative de renversement du rapport de force homme/femme. La description établie semble en effet le confirmer. Bien qu'ils soient intimement imbriqués, il n'empêche, la représentation souterraine du sexe mâle ne peut-être perçue que comme sa mise sous la domination du féminin. L'androgynie chez Nina Bouraoui devient le parcours d'une femme orienté vers un objectif recherché : celui d'assurer son bien-être. C'est probablement pour son propre intérêt que la narratrice s'est résignée dans un premier temps à faire le voyage à l'intérieur de ce corps masculin qui serait de ce point de vue le corps de la contrainte. Car en bénéficiant de sa double nature, elle détrône celui que l'on désigne par le sexe fort et le place sous l'égide de la féminité. A ce constat nous avançons que l'auteure chercherait à fustiger la vision négative que la société a du corps de la femme. En associant la problématique du sexe au pays paternel, la romancière pointe assurément du doigt la responsabilité de cette terre dont le penchant pour masculin est plus qu'évident. Elle le dit, à travers son personnage, que l'identité physique est un leurre, que le corps féminin, en dehors des étiquettes qu'on lui associe, est autosuffisant pour la simple raison qu'il porte en soi l'autre sexe. Il y aurait donc dans sa représentation positive du féminin l'affirmation du pouvoir suprême de la femme. Serait-elle en train de dire que l'on a déraciné l'autorité consubstantielle à l'élément féminin de la nature de la femme ? Son discours semble en tous les cas traduire l'amertume du détrônement.

On l'aura compris, la dualité ou la parité esquissée dans son œuvre n'est pas une fin en soi et la logique gémellaire, point focal de son raisonnement, sert d'appui à sa quête de la féminité.

A cela vient s'ajouter une autre réflexion. Le désir de reconstruire, par le truchement du modèle androgyne, l'image biculturelle de la narratrice qui formule assez nettement son souhait de mêler consubstantiellement les deux moitiés qu'elle porte en soi : « *je veux être mélangé* » (*Avant les hommes*, p.64). Une narratrice, ne l'oublions pas, qui s'identifie en partie à Nina Bouraoui. L'enjeu n'est pas de moindre intérêt. Le parti

pris pour ce symbole de l'hybride peut donc s'expliquer aussi par la possibilité qu'il offre à l'auteure de réunir indifféremment ses deux appartenances culturelles: « *Je viens d'une union rare. Je suis la France avec l'Algérie.* » (*Garçon manqué*, p.9) Plus loin elle dira sous couvert de sa narratrice: « *De mère française. De père algérien. Je sais les odeurs, les sons, les couleurs. C'est une richesse* » (*Garçon manqué*, p.33) Et dans un autre roman identifié également comme autobiographique elle dit en ces termes : « *Il y a ces deux flux en moi, que je ne pourrai jamais diviser, je crois n'être d'aucun camp. Je suis seul avec mon corps.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.52)

La franco-algérienne tenterait ainsi de résoudre la problématique de sa double appartenance moyennant ce vecteur de l'androgynat: « *Chaque partie se fond à l'autre puis s'en détache. Elles s'embrassent et se disputent. C'est une guerre. C'est une union. C'est un rejet. C'est une séduction. Je ne choisis pas. Je vais et je reviens.* » (*Garçon manqué*, p.20)

Raison pour laquelle nous disions que la bipolarité chez Nina Bouraoui est fondamentalement complémentaire plus qu'elle n'est dichotomique. L'androgynie est donc ici orientée vers une autre finalité ; elle est ici soumise au service d'une problématique tout aussi fondamentale que la précédente; celle de rétablir le lien brisé entre le soi et l'autre de soi, c'est-à-dire en l'occurrence, le soi algérien et le soi français. On peut bien dire que l'auteure fait de ce symbole de l'unité le producteur de solutions positives. Sa totale satisfaction serait bien sûr de résoudre la crise identitaire de la narratrice en l'aidant à passer d'un état à un autre, : « *...du duo à l'unique* » (*Le Bal des murènes*, p.62) Tout a été prévu sans doute puisque la quête de la reconstitution s'achève par cette forme d'unité: « *mes profils se rejoignent* » (*L'âge blessé*, p.10) investie de surcroît de la vertu tutélaire : « *Se rassemblent à l'intérieur de moi toutes les forces qui avant se séparaient.* » (*La Vie heureuse*, p.64)

Reste à voir quelle conception androgynique l'auteure développe à propos de l'Algérie. Nous l'avons annoncé en précisant qu'à l'androgynie du personnage s'ajoutait l'androgynie de l'espace algérien. D'où la nécessité d'examiner ce lien plus attentivement. Cela dit, en tant qu'élément en rapport avec la crise identitaire du « je » l'élément spatial fera l'objet d'un traitement à part dans la deuxième partie de notre

travail. Nous nous limitons donc ici à signaler très brièvement sa nature hermaphrodite.

Alors, cet espace humanoïde, personnifié en femme dans la séquence précédente, est clairement identifié comme androgyne au même titre que la narratrice; ce qui signifie qu'il est aussi, à l'image de celle-ci, la figuration du « deux en un » : « *La terre algérienne. Cette terre est un homme. Cette terre est une femme.* » (*Garçon manqué*, p.34/35) Cette vision est chargée de l'espoir de rappeler la problématique du genre, qui sévit dans ce pays et c'est ce qui la conduit à représenter l'Algérie sous les traits d'une androgyne à prédominance masculine. Cette figuration est l'expression d'une situation dramatique où le rapport homme/femme continue à fonctionner sur un schéma machiste. L'inspiration bouraouienne prend son origine dans l'autorité des hommes qui ont pris les rênes du pouvoir à tel point que le pays est considéré comme leur propre fief : « *L'Algérie est un homme. L'Algérie est une forêt d'hommes.* » (*Garçon manqué*, p.37) Par une pareille représentation, la romancière tend à donner l'image d'un espace qui n'est pas propice à l'épanouissement de la gent féminine : figurée sous les traits d'une Mère injuste, sexiste et étonnamment misogyne, l'Algérie, de son plein gré ou sous la contrainte machiste, cantonne la femme au mutisme pour lui apprendre à tenir le rôle que l'homme lui dicte. C'est dans le souci de mieux fixer cette idée qu'elle recourt à la masculinisation du pays. Le fait de le masculiniser dénoterait en ce sens une forme de régression sociale qui jette l'opprobre sur toute celle qui refuse de se soumettre au modèle culturel hiérarchisé. L'accablante réalité de cet espace exige que la femme ait pour vocation de tenir le second rôle. Les faits sautent aux yeux. Sous l'égide du patriarcat, la Mère-patrie exhorte le sexe faible à maintenir la tradition : « *Elle fait le procès de la féminité.* » (*Le Bal des murènes*, p.44) Sauf que la narratrice, nous l'avons constaté plus haut, a décidé de ne pas s'en tenir à ses règles absurdes et a échappé à la vigilance de son tortionnaire par le travestissement au masculin. Pour se placer face à l'homme, elle a fait en sorte de l'égaliser en mérite par son habillement, son attitude, ses idées...Mais son androgynie n'est pas un cas isolé. L'Algérie toute entière est perçue comme le lieu privilégié où la nature androgyne prend sens. Dans cet espace, dit-elle, c'est presque une règle générale, le féminin est traversé du masculin : « *je croyais à la transparence des chairs, à la traversée d'un être par un*

autre ; en Algérie, je suis traversée des hommes » (Mes mauvaises pensées, p.116)

Une phrase qui s'éclaire quand on sait que le contexte socioculturel du pays est propice au pullulement de cette catégorie de femmes-hommes. Acculée à une réalité immuable, le seul moyen pour la femme algérienne de s'imposer comme sujet à part entière, c'est de tenter de « se faire mâle ».

Ainsi, l'auteure a envisagé l'androgynie de l'espace algérien selon deux points complémentaires : le premier, le met en contact direct avec le personnage suggérant par là une identification parfaite entre les deux. Le second, que l'on détaillera plus loin, charrie derrière la question du Féminin Sacré mise en jeu le but de hisser l'Algérie au rang de la Déesse Mère.

Par ailleurs, l'idée de l'androgynie est aussi annoncée par d'autres procédés employés par l'auteure jusqu'à rendre le texte lui-même androgyne. En termes plus précis, la bisexualité n'est pas toujours envisagée sous la forme d'une bipolarité corporelle. Dans la conception bouraouienne, deux moitiés qui se développeraient séparément, chacune dans son enveloppe physique, mais proche l'une de l'autre, constitueraient aussi une et même entité. Cette idée qu'elle met dans la bouche de sa narratrice est clairement exprimée dans ce passage: « *Au Luxembourg, un homme nous demande une cigarette. Il veut rester avec nous. On refuse. On ne sait pas si c'est pour mon corps ou pour le corps de Julien, ou pour le corps que nous formons, l'hybride.* » (*Poupée Bella*, p.34) En adoptant une telle vision, l'auteure tente de multiplier les voies d'accès à l'unité.

Bref, le « Je est un autre » qu'elle met en application se concrétise sur le plan narratif par la mutation de la voix qui passe d'une tonalité à une autre : « *Je suis à deux voix(...) elle est le départ et le sens de mon ambigüité* » (*Le Bal des murènes*, p.61)

L'auteure observe donc deux modes de narration en alternance. Révélateur sans nul doute d'une crise identitaire, le récit est tantôt raconté par une voix féminine tantôt par une voix masculine. Evidemment, le signe de la variation qui ponctue la narration bouraouienn de roman en roman est le symbolisme d'une androgynie de l'esprit de la romancière. L'androgynie caractérisant son imaginaire représenterait par conséquent et de manière allégorique l'androgynie sexuelle et culturelle de celle-ci.

Au niveau de la narratrice, cette diversification vocale nous renvoie l'image d'un être qui passe subrepticement d'un état à un autre. Et bien sûr sa nature androgyne l'oblige à adopter deux points de vue différents laissant entendre à chaque nouveau rôle qu'elle s'attribue une opinion différente. Circulant d'une voix à une autre, le texte est en ceci lui-même androgyne. Les deux occurrences mises en place se présentent comme suit: le premier cas de figure et c'est le plus dominant dans l'œuvre est évidemment celui de la voix féminine que l'on a associée eu égard à certains aspects à la romancière. D'où notre décision de ne pas s'y arrêter pour nous concentrer sur l'autre dimension vocale. Le second, qui nous intéresse particulièrement, correspond donc à une voix masculine dont le profil renverrait initialement à l'animus de l'auteure. Avant d'aborder cet élément, nous tenons à préciser que cette voix mâle n'apparaît que dans deux romans : *Le Bal des murènes* et *Avant les hommes*. Le déséquilibre entre les voix pourrait être significatif, étant suggestif de la prédominance féminine.

Alors dans *Le Bal des murènes*, le narrateur, qui est manifestement en quête de son anima, nous livre son fantasme de voir son phallus se transformer et prendre la forme de l'autre sexe. Hanté par la laideur effroyable de cet organe qui avilit son corps, il le décrit d'une manière dévalorisante témoignant ainsi d'un besoin profond de s'en débarrasser. Derrière la nausée qu'il éprouve à l'égard de cette rallonge rectiligne, comme il le décrit, nous pouvons y voir un désir de castration : vouloir ne plus l'avoir, c'est en effet consentir à se laisser castrer, c'est accepter de se départir d'un membre fragile qui ne sert pratiquement à rien : « *Je me regarde de biais, de face, mon sexe nu, à l'air, est vilain, c'est vrai, il est adipeux, posé à côté du corps, à peine relié, non intégré à l'enveloppe, en surplus, en bonus, c'est une corne molle, mouillée, vidée de sa force.* » (*Le Bal des murènes*, p.44) Empêtré de la forme saillante de l'organe phallique, il tente de trouver un exutoire en lui attribuant l'apparence discrète du genre convoité. Exacerbé, il souhaite à tout pris se faire femme. Pour saisir sa pensée, lisons ce long passage qui nous en dit un peu plus: « *Je le bâillonne, je l'attrape, je le congestionne dans des slips trop petits, je l'étouffe, l'endigüe et le surveille (...) J'aimerais le modeler à nouveau, le rentrer dans la peau de sa racine, le ravalier. Je veux couper ce cordon, l'orvet, en faire un nœud, tailler ce qui dépasse, rabattre les bords, le réduire en nombril. Enseveli dans son trou, bien fermé, cicatrisé, je*

trancherais la surface pour que s'ouvrent deux lèvres à peine joufflues : des pétales se détachent d'un nid de roses, des figues et des grenades s'éventrent en beauté. Vidé de sa bourse, débarrassée, plat, ouvert en secret, il sera comme le sexe des sœurs vu au bain, discret et en triangle. » (*Le Bal des murènes*, p.45/46) Cette répugnance pour le phallus semble confirmer ce que nous avons annoncé plus haut, à savoir que la quête de la masculinité n'est qu'un artifice. Car au-delà de ce détour ingénieux, l'intérêt est de placer le mâle face à sa laideur et montrer par effet de ricochet le gain à gagner en investissant la morphologie féminine, c'est-à-dire l'idéal de beauté.

Par ces exemples qui nous livrent une description tout à fait dévalorisante de la féminité en raison notamment de son cycle menstruel : « *Parfois, je grime mon sexe, je lui donne une autre réalité, une seconde chance, je le modifie, je le transcende par l'ajout d'une matière, d'une couleur, d'une texture différente de la sienne. Il est agrémenté, orné, plus attractif. Je le féminise et je deviens coquet, c'est mon double, **ma réduction**, le témoin de ma virilité (...) m'affirmer dans une sensibilité contraire à mon genre.* » (*Le Bal des murènes*, p.49) ; : « *Moi aussi, j'aimerais saigner, être soudain suspendu de tranquillité, blessé de l'intérieur* » (*Le Bal des murènes*, p.46) la romancière met certainement en danger la position du féminin qui porte ici le sceau de l'infériorité. Or il s'agit d'un discours ironique. Nina Bouraoui ne cherche donc pas à présenter la féminité comme le faire-valoir de la virilité, car cela serait absolument aberrant. Au contraire, sous prétexte de donner à voir une nature considérée comme déficiente, elle enseigne à prendre de la distance avec le discours relayé par les hommes. D'où la mise en scène d'un narrateur.

Dans cette optique de subversion, l'auteure s'efforce de montrer la misogynie verbale dont est victime la femme. Elle se sert donc de cette description pour dénoncer la vision sexiste du macho.

L'auteure, soucieuse d'attirer l'attention sur cette problématique du genre, va encore plus loin en appréhendant la question à travers le genre grammatical. En effet, l'harmonie recherchée est aussi réalisée dans la langue grâce à ce cas de syllepse dont la particularité est de traduire le sens tel qu'il est envisagé par son auteur. Rompant avec la règle grammaticale de la transitivité du verbe « être » nécessaire à l'étiquetage

du complément, Nina Bouraoui fait montre d'un sens aigu de ce qu'est l'identité. La spoliation de la copule rend évidemment l'identification du genre impossible.

Sur le plan sémantique, la neutralité du sexe est aussi parfaitement établie. Autrement dit, la narratrice se présente sous une identité libre de toute contrainte en disant juste: « *Je suis.* » (*Garçon manqué*, p.64) Dans une autre page de ce même roman, elle se contente de se présenter sous une forme impersonnelle que sous-tend le mode infinitif : « *Etre.* » (*Garçon manqué*, p.184) Jugée plus appropriée, cette formule sied sans doute mieux à la définition de son identité intersexuelle.

Ainsi, le corps physique comme enjeu dans la réalité sociale devient avec Nina Bouraoui un réceptacle asexué caractérisé par les attributs de la neutralité.

Au vrai, ce qui se joue ici n'est rien moins que le refus de la ligne de partage qui cantonne les individus dans des catégories fermées. Or, l'abolition de toute forme de discrimination ne se conçoit pas indépendamment du principe du Féminin Sacré. Car, c'est en remontant à la Source que l'unité va se réaliser.

b. Le mythe de la Terre-Mère

Intitulée à juste titre, cette partie est consacrée au mythe du Féminin Sacré lequel n'est pas sans rapport avec le mythe précédent dans la mesure où l'androgynie est une propriété caractéristique de la femme originelle connue universellement pour sa bisexualité divine. C'est d'ailleurs sa binarité sexuelle qui l'élève au rang de symbole. La nature androgyne qui la caractérise suggère en effet l'image hiérophanique d'une Source primordial de laquelle naît toute forme de vie. La pensée archaïque qui subsiste encore dans l'imaginaire de l'humanité a le souvenir d'un temps où dominait le visage d'une Déesse considérée comme la maîtresse absolue du cosmos. Une déité, perçue comme la substance du monde lui-même, qui n'avait donc besoin d'aucun parèdre pour procréer. D'ailleurs « *Au cœur de ce mythe se trouve ce que Mircea Eliade a appelé « l'expérience mystique de l'autochtonie », qui se manifeste par « le sentiment profond qu'on a émergé du sol, qu'on a été enfanté par la Terre » comme la Terre a engendré les autres animaux, ainsi que rochers, rivières, arbres et fleurs.* »¹¹⁵

Elisabeth Badinter¹¹⁶ cite à titre d'exemple certaines contrées telles que l'Inde, la Perse et l'Europe orientale où l'on vénérât une Grande-Mère qui était un dieu aux formes féminines.

Nommée entre autres la Grande Déesse, la Grande Mère ou encore la Mère Universelle, cette divinité qui porte en soi les signes de son omnipotence va donc être utilisée par Nina Bouraoui pour régler cette affaire, qui se situe au cœur de ses préoccupations, concernant la vraie place et la vraie nature de la femme.

Cette figure mythique se présente comme la seule façon pour l'auteure de libérer sa narratrice du joug du mâle. En lui donnant les traits d'une déesse, elle met à sa disposition les moyens de sa victoire sur son tortionnaire.

Ce qui a saisi par ailleurs notre attention, nous le verrons quelques lignes plus loin, c'est la découverte au cours de notre recherche d'une divinité au nom de Nina. Une

¹¹⁵ Cité par LARRE L., *Autobiographie amérindienne : Pouvoir et résistance de l'écriture de soi*, P.U.de Bordeaux, Pessac, 2009, p.240. www.books.google.fr

¹¹⁶BADINTER E., *L'Un est l'Autre, des relations entre hommes et femmes*, Paris : Odile Jacob, 1986, p.75. www.books.google.fr

désignation qui nous engage sur la voix d'une hypothèse: en orientant son histoire autobiographique dans un sens mythique, Nina Bouraoui non seulement se donne une « image idéalisée et exaltée » de son essence féminine, mais elle résout également grâce à sa portée universelle sa crise biculturelle.

On pourrait donc initialement dire que Nina Bouraoui cultive cette approche de la Grande-Déesse en rapport avec ses préoccupations personnelles et féminines.

Commençons par noter que tout au long de l'œuvre, la suggestion mythifiée de la féminité est constante. Or, pour comprendre le sens profond de ce culte voué à la Déesse Suprême, il faudrait le rattacher au contexte algérien. Car c'est là que le mâle sévit le plus durement. C'est pourquoi la mythification ne se limite pas chez Nina Bouraoui à la sphère humaine, elle touche également l'espace algérien qui gémit à l'instar de sa progéniture féminine sous la domination machiste. C'est une évidence pour nous, la nécessité d'ériger la terre paternelle en figure tutélaire trouve son explication dans un imaginaire d'une Algérie autour de laquelle se noue l'enjeu de l'identité féminine. En d'autres termes, c'est dans cette conception d'une Algérie mythifiée que se conçoit l'amélioration de la condition de la femme. Car le sort de celle-ci est intimement lié à celui de sa Mère-patrie.

Qu'ajouter si ce n'est que le Féminin Sacré est le canal de cette verticalité. Car, en réunissant en son sein l'un et l'autre, le féminin et l'espace algérien, la romancière réalise, aussi fictif soit le caractère de sa démarche, un stupéfiant coup de force en désavouant l'autorité masculine.

Ainsi, dans l'optimisme de cette identification, tout se passe comme si Nina Bouraoui voulait réhabiliter le statut de la femme algérienne en lui permettant de se posséder et d'agir en toute liberté hors de la volonté de son geôlier. L'on peut penser aisément que la romancière se sert de l'image de la Déesse-mère pour brandir la justification de la souveraineté féminine. Et c'est ce qu'on verra au cours de l'analyse, que le jeu de la mythification auquel ce livre la romancière a pour fonction de montrer que l'infériorisation du féminin n'a rien à voir avec le biologique et que l'inégalité sexuelle n'est qu'une question culturelle.

Bien sûr notre travail dans cette séquence ne s'arrête pas à ce constat, sinon il serait inconsistant par rapport au titre de la partie. Dire que Nina Bouraoui tente à travers le

mythe de la Terre-Mère de mettre un terme à la subordination de la femme et ne pas le démontrer n'est guère suffisant, ce qui nous importe c'est de trouver les occurrences de ce mythe dont les indices sont disséminés à travers tout le corpus. C'est ce qu'on remarque à la lecture de son œuvre et c'est ce que nous tenterons de déceler afin de nous frayer un chemin vers Elle. Elle, c'est la figure de la Grande-déesse, l'emblème qui annonce la récupération d'un pouvoir usurpé. Et puisqu'elle est révélée dans la moelle narrative des romans bouraouiens sous formes de simples allusions, on tâchera de la faire ressortir en nous appuyant sur certains éléments sacrés de la nature que la romancière a intelligemment associés à chacun de ses avatars. Concrètement, il s'agira pour nous d'identifier le mythe dont nous nous occupons ici à partir des différentes manifestations que lui attribue l'auteure.

C'est en prenant appui sur ces extraits que nous avons décelé trois incarnations de la Grande-déesse associées à trois principaux élémentaux (pluriel de élémental et qui sont relatifs aux quatre éléments constituant de la Vie) : l'eau, la forêt et le désert : « *Je viens de la mer, des montagnes, du désert.* » (*Garçon manqué*, p.58) ; : « *Ma vie tient par la mer, les montagnes et le désert (...) J'appartiens à la nature.* » (*Le Jour du séisme*, p.15) ; : « *Je cherche, dans la forêt. Je cherche, sous les vagues. Je cherche, après les dunes.* » (*Poupée Bella*, p.21) ; : « *Je n'ai que la mer. Je n'ai que le sable. Je n'ai que la vision des récifs lointains. Je n'ai que le mouvement des nuages. Je n'ai que le ciel pour moi, un vertige. Je n'ai que la nature.* » (*Garçon manqué*, p.26) Nous verrons chemin faisant que ces trois élémentaux majeurs, substitués dans certains cas par d'autres éléments subsidiaires, mettent en rapport, compte tenu de la charge suggestive dont ils sont porteurs, les trois divinités recensées. En somme, des effigies qui s'entrecroisent et qui se reflètent mutuellement renvoyant par effet de miroir l'image de la Déesse Suprême.

En partant de ces associations entre l'élément naturel et la déité supposée, nous nous attèlerons surtout à donner, dans les limites de notre recherche, la signification symbolique de chacune des ces représentations du Féminin Sacré.

On remarquera, une fois ces figures identifiées, que la romancière ne les a pas choisies au hasard : l'articulation de ces trois symboles constituerait l'axe d'une approche de résolution d'une double problématique, corporelle et culturelle.

On le sait, l'œuvre bouraouienne doit beaucoup à la vie de son auteure, et en tant que telle, son écriture ne serait qu'une tentative d'être au plus près d'elle-même. L'analyse nous dira donc comment la romancière, par la réappropriation de ce mythe, parvient à courber l'échine au mal qui la taraude.

Ainsi, le spectre de la Déesse fait sentir sa présence à travers trois personnages principaux représentant des déités empruntées à différentes traditions. Examinons à présents tour à tour ces porte-parole répondant aux noms de Nina, Diane et Ourdhia.

-La première que nous citons est celle dont l'eau gouverne sa force et son énergie, c'est-à-dire, Nina. Aussi étonnant que cela puisse paraître, Nina, qui est le prénom de l'auteure mais aussi de l'un de ses protagonistes, est également, à notre grande surprise, le nom d'une Déesse sumérienne peu connue sous ce patronyme. L'origine de la déité reste toutefois difficile à vérifier. Suivant les sources consultées, ladite divinité présente deux images différentes : certains affirment qu'elle fut vénérée du temps d'Ur-Nina et de Gudéa, dans la haute antiquité, comme souveraine de la Terre maritime¹¹⁷ ce qu'il lui valut le nom de la "*Dame des Eaux*", puisqu'elle veillait sur les sources et les canaux dont elle modérait le jaillissement¹¹⁸. D'autres l'identifient sous les patronymes de Nut, Astarte, Idio, Ashtoreh, Au Set, Hathor, Nammu, Ningal et la confondent avec *Ishtar*, qui fut célébrée comme la Reine des Cieux à laquelle est associée la descente aux Enfers. La Déesse Nina se présente ainsi sous un double aspect : celui d'une Maitresse du monde et celui d'une Déité déchue.

Commençons par le côté positif.

A son sujet une source indique que cinq mille ans avant la montée des religions monothéistes et avant même que le concept de paternité ne soit introduit, Nina fut la déesse de l'époque pré-patriarcale¹¹⁹. C'est donc l'abondance du motif aquatique dans l'œuvre bouraouienne ainsi que le symbolisme dont il est chargé qui nous ont révélé la

¹¹⁷OPPERT J., « La fondation consacrée à la déesse Nina » In : *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie*, vol.8, 2009, p.361. <http://www.reference-global.com>

¹¹⁸<http://www.h2o.net/magazine/culture-mythes-et-realites/divinites-et-mythes-de-mesopotamie/3.-le-mythe-fondateur-du-deluge.htm>

¹¹⁹HELM Y., « Amélie NOTHOMB : une écriture alimentée à la source de l'Orphisme ». In : *Religiologiques, Orphée et Eurydice : mythes en mutation*, 1997. <http://membres.multimania.fr/nothomb/articlehelm.htm>

présence de cette divinité. La parenté que la romancière établit entre l'eau et la narratrice voudrait par ailleurs que l'on considère cette dernière comme l'incarnation de la déesse en question. Une identification qui revient de manière récurrente dans les textes de l'auteure instaurant une relation triangulaire entre la déité, la narratrice et l'élément aquatique.

Hésitante dans un premier temps, la narratrice parle de leur filiation sur un ton dubitatif : « *il y a la mer qui semble avancer vers moi ; je ne sais pas si je viens de là, je ne sais pas si je suis constituée de cela* » (*Mes mauvaises pensées*, p.19) Puis petit à petit en observant ses traits liquides, elle se rend compte qu'elle est de naissance marine: « *mes pores sont en eau* » (*L'âge blessé*, p.19) et qu'elle est à l'instar de Vénus, originaire des flots : « *Je viens des récifs et des falaises d'argent.* » (*Le Jour du séisme*, p.97) L'idée d'une communion consubstantielle entre les deux se précise dans cet exemple d'où émerge l'image d'une créature aquatique semblable aux « esprits de l'eau »: « *Le lac prenait mon souffle, je prenais sa respiration* » (*Point mort*, p.67)

Avons-nous besoin de faire remarquer que cette aspiration à communier avec la mer est loin d'être fortuite ? Ce n'est une découverte pour personne de savoir que « L'eau est à l'origine de toute vie » ; c'est dit dans les écrits sacrés et les récits de la création du monde. Sa nature de « *Materia Prima* » est évoquée par Thalès, le philosophe de l'école ionienne qui considérait l'eau comme la matière première d'où provient tout¹²⁰. Ainsi, en identifiant la narratrice à cet élément sacré, l'auteure a certainement voulu mettre en vedette sa nature de donneuse de vie.

La métaphore implicite du ventre suggérée dans cet énoncé: « *la mer recouvre tout* » (*Avant les hommes*, p.75) représente l'une et l'autre comme les effigies de la Mère Universelle: « *La mer (...) Elle a, la force du monde.* » (*Le Jour du séisme*, p.99) Lorsque la mer lui apparaît dans son immensité, dans son infinité: « *la mer (...) ressemblait à un animal qui avait attendu la nuit pour sortir et étendre son corps de géant. Elle me paraissait plus grande que la terre et semblait y régner.* » (*Appelez moi par mon prénom*, p.26), la spectatrice, émerveillée par la force incommensurable de cet étang, s'écrie: « *Je vais, vers la mer qui gouverne.* » (*Le Jour du séisme*, p.75)

¹²⁰BOUGUERRA M.L., « Symbolique et culture de l'eau », Rapport de l'Institut Veolia Environnement, n°5, 2006, p.9. <http://www.institut.veolia.org>

Dans son esprit, la qualité de la mer est en effet indéniable et rien ne peut le contredire : « *La mer est miraculeuse.* » (*Garçon manqué*, p.38) En surpuissance, rien ne semble en effet lui échapper, car elle saisit tout à bras-le corps: « *Elle cerclé la terre.* » (*Le Jour du séisme*, p.39) On peut interpréter ce rond que dessine l'eau autour de la terre comme l'étreinte d'une mère embrassant son enfant. Serait-ce le désir d'être prise dans les bras de sa terre-patrie qui nourrit l'imaginaire de la romancière?

En tout cas, cet hommage rendu à l'eau n'est pas sans rapport avec l'identité de l'entre-deux. Ce passage en est la preuve: « *La mer (...) unit les deux continents.* » (*Le Jour du séisme*, p.88) La position intermédiaire dans laquelle la romancière place la mer laisse entrevoir ses intentions. Lorsque la narratrice autobiographique dans *Garçon manqué* énonce sous le contrôle de Nina Bouraoui : « *La mer tient entre les deux continents. Je reste entre les deux pays. Je reste entre deux identités.* » (*Garçon manqué*, p.26) elle met en contact direct par l'entremise de cette mer-trait d'union les deux pôles lesquels étaient séparés par l'emplacement qui était propre à chacun. La mer est donc pensée comme le symbole de la totalité, celle qui unit ce qui est divisé.

Que peut-on dire si ce n'est que cette vision a le mérite de servir le statut de franco-algérien de l'auteure. Cela expliquerait le ton lyrique que la narratrice utilise en parlant de la douceur et de la nature protectrice de cette figure maternelle : « *la mer s'ouvrait à moi et me soignait* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.28) Le glissement sémantique entre les deux entités, mer et mère, est d'ailleurs rendu possible par l'emploi du verbe d'action- le verbe soigner cité dans l'exemple plus haut en caractère gras- qui est en parfaite compatibilité avec l'instinct maternel. Cela suscite une question : quel visage se cache derrière cette mère symbolique à laquelle elle fait allusion ? Qui peut lui apporter les soins dont elle a besoin pour guérir sa blessure ? Qui peut pallier son manque affectif, son manque à être ?

Si l'on se réfère à ce exemple: « *ma mère rassemble.* » (*Garçon manqué*, p.32) il s'agirait de sa mère biologique. D'origine bretonne, marié à un Algérien, la génitrice allégorise aux yeux de sa fille l'union des deux contrées. Associée par sa naissance à la France et par ses attitudes à l'Algérie, cette figure commune aux deux pays se pose comme le symbole par excellence de l'interculturalité, du « vivre ensemble ». Alors, le détail qui nous intéresse, c'est le fait qu'elle soit comparée, par sa façon d'être, à une

maman algérienne. Vue sous le prisme de l'Algérie, la mère serait la personnification de cette terre. L'on comprend à présent pourquoi elle dit que l'eau porte en elle la mémoire de son paradis perdu. Dans cette perspective de renouer avec la terre paternelle, il n'est pas étonnant que la mer et la mère soient confondues. Raison pour laquelle nous préférons rester sur notre première impression, à savoir que par la déesse des eaux, Nina Bouraoui désigne l'Algérie. En plus, le double visage de cette divinité rappelle davantage l'image de cette patrie.

En effet, Nina, la déesse des eaux conjugue la bienveillance avec la malveillance. L'ambivalence symbolique de l'eau qui la caractérise lui donne donc un second visage, celui de la mort. En tant que figure d'autorité: « *elle ne veut pas d'un être au-dessus d'elle, à ses commandes, un marionnettiste, une autorité naturelle, légitime et direct, elle refuse la bride, le conseil, la réprimande (...) elle se dispense du maître et du tuteur* » (*Le Bal des murènes*, p.105), maléfique de surcroît, il n'est pas étonnant que le plaisir de tuer occupe sans cesse son esprit. D'ailleurs, les signes de sa suprématie en disent long sur sa monstruosité. Maitresse du monde et Mères des mères, la déesse Nina que certains confondent avec Ishtar est connue pour son aspect terrifiant associé au serpent sacré. La narratrice qui incarne la divinité se trouve une ressemblance avec ce reptile devenant ainsi « la déesse aux serpents »: « *ma peau brune et mes yeux dorés. Des yeux de serpent. Une vipère à cornes. Nina, le poison.* » (*Garçon manqué*, p.103) Elle ajoute: « *j'ai la peau noire et le vice dans les yeux* » (*La Vie heureuse*, p.180)

Mais ce qui est frappant, c'est cette identité hindoue qu'elle s'attribue : « *Nina, son regard d'Indienne.* » (*Garçon manqué*, p.53) On pense qu'il est légitime de s'interroger sur le choix de cette aire géographique dont le nombre d'occurrence à travers l'œuvre semble revêtir une grande importance chez Nina Bouraoui. La référence à cette contrée pourrait-être expliquée simplement par le fait que l'Inde a été considérée par les Romantiques, ceux notamment du XIX siècle, comme la Terre-Mère. Dans ce cas, l'allusion à l'Inde serait en relation avec le mythe de l'India Mater lancé par Herder, dans les années 1770, soutenu ensuite par Friedrich Schlegel. Ces philosophes ont considéré ce pays comme la matrice du monde. F. Schlegel, cité par Régis Poulet, affirmait que « *l'unité qu'il avait si ardemment recherchée lui apparut*

enfin, car en Inde se trouve la source de toutes les langues, de toutes les pensées et de toute l'histoire de l'esprit humain ; tout, sans exception, est originaire (stammt) de l'Inde ». ¹²¹ C'est sans doute pour la portée syncrétique de son passé indo-européen que l'auteure s'est tournée vers cette terre hindoue. A ses yeux, l'Inde symboliserait l'Orient à la rencontre de l'Occident.

Quelle que soit le sens profond de ce voyage symbolique, une chose est sûre, l'auteure démontre une véritable fascination pour ce pays auquel elle renvoie également de manière métonymique par l'évocation de l'un de ses emblèmes, la flûte. N'est-ce pas, dans cette région que l'on utilise cet instrument pour amadouer et dompter les serpents. Cet outil nous le retrouvons entre les mains de la « dame du lac », un des personnages bouraouiens, qui l'exploite en tant qu'appât pour entraîner ses proies dans son univers abyssal: « *Je vois la flûte indienne sur les lèvres d'os* » (*Point mort*, p.91) Désignée sous le nom de la femme en habits d'os, ce personnage pourrait être l'avatar de « la Dame du Lac » appelée Niniane dont le nom de Nina est y inscrit en anagramme.

Enivrée des sons de l'objet maléfique : « *Une charogne jouait un air de flûte indienne au soleil.* » (*Point mort*, p.67), la narratrice éprouve un goût irrésistible à l'égard du pouvoir de la ménade: « *Séduite par cet air de flûte indienne qu'elle jouait avant de frapper, j'aimais sa manigance, sa frivolité, cette façon d'arriver chez les gens, peu soucieuse des règles de courtoisie.* » (*Point mort*, p.20) et sent monter en elle l'envie de l'exercer: « *Un air de flûte indienne s'élançe d'un arbre, survole les sépultures, me cherche, ricoche contre les angles et décapite.* » (*Point mort*, p.92) En se délectant du chagrin des âmes torturées dans les eaux mortelles, la narratrice en ménade apprentie devient l'incarnation parfaite de la déesse mortifère.

Impitoyable, la divinité incarne les valeurs les plus obscures. L'assimilation de la mer, dans certains cas du lac, à un charnier révèle à quel point l'appétit de la maitresse des lieux est monstrueusement insatiable : « *On dirait des corps sur un cimetière d'eau.* » (*La Vie heureuse*, p.30) D'ailleurs la couleur de sa demeure indique la démesure de sa cruauté : « *Le lac est noir.* » (*La Vie heureuse*, p.205) et la noirceur de son âme : « *La*

¹²¹POULET R., « L'Orient régénérateur, Généalogie d'une illusion (4) », 2010.
<http://www.larevuedesressources.org>

mer était noire. » (*La Vie heureuse*, p.147) Sur ce point, Nina, la déesse babylonienne, rappelle fortement Lilith, la première femme d'Adam, qui prenait d'assaut ses victimes. Comme on peut le constater, la déesse des eaux a le don de se transformer et d'apparaître sous les traits de plusieurs autres divinités. C'est son aptitude à se métamorphoser en toute autre forme de vie qui la hisse sur un très haut piédestal.

On le devine aisément, à cette grandeur se joint un pouvoir monumental de destruction. A cette face déconcertante et redoutable que nous venons de montrer s'ajoute donc une autre plus terrifiante de la déesse. Sa cruauté semble être à l'origine du drame de sa progéniture: « *un corps d'eau, se noyer, c'est aussi se noyer dans un corps-océan* » (*Mes mauvaises pensées*, p.186) La métaphore de la noyade que la romancière emploie ici confirme la dangerosité de cette mère féroce qui se montre capable de tailler un linceul à sa propre chair. Le crescendo de la description à laquelle elle se livre célèbre l'énergie de cette océanide qui maintient le monde dans les replis de son corps géant.

Cette terre sous-marine où la déesse élit domicile : « *ma source est souterraine.* » (*L'âge blessé*, p.22) telle qu'elle s'offre à voir représente un gîte sombre et inquiétant dont les cloisons épaisses ne laissent pénétrer aucune lumière : « *Ma demeure a le calme d'un fond marin tapissé d'algues vénéneuses, le mutisme de la mort ! Rejetées de la surface, les plantes meurtrières se meuvent en silence en évitant de se toucher, crachent le venin fatal au beau visage de la Vie puis portent avec disgrâce le deuil de leur victime. Avec cette toile de fond plus grise que ma jeunesse, je suis devenue l'ombre d'un tableau raté.* » (*La voyeuse interdite*, p.16) Bien que le lien ne soit pas mentionné, la connotation négative de cet univers repoussant semble porter le visage de l'Algérie: « *voici ma demeure, je vis dans le temple de la mort* » (*Point mort*, p.30) N'oublions pas que la déesse Nina, qu'incarne la narratrice, est convoquée pour figurer également ce personnage anthropomorphique qu'est l'Algérie.

Ce commentaire à son sujet : « *Je sais ma terre, initiale (...) Elle est, en profondeur.* » (*Le Jour du séisme*, p.87) rend le rapprochement presque évident. L'histoire de cette terre déchue de son état premier corrobore davantage notre hypothèse.

Alors selon la version commune, la divinité babylonienne, Nina ou plutôt dans ce cas Ishtar, partie conquérir les Ténèbres, s'est retrouvée piégée là dans ce royaume des

morts par la ruse du mâle qui a saisi l'occasion pour s'emparer du trône. C'est ainsi qu'elle s'est retrouvée reléguée à un rang inférieur: « ... terrassée, perdante sur son propre terrain » (*Le Bal des murènes*, p.93) C'est depuis que l'on a sonné le glas du Féminin Sacré exprimant dès lors le triomphe de la mort sur la vie. Par cette allusion, l'auteure semble nous inviter à voir en la figure du mâle le persécuteur dont il faut bien se méfier.

Mais dans l'œuvre bouraouienne, nous verrons que le dénouement de ce mythe a subi un changement important. Sous la plume de Nina Bouraoui, la déesse évincée, soutenue par la narratrice, va récupérer sa position dominante et assurer la primauté du féminin sur le masculin.

Un seul objectif désormais pour la narratrice, descendre dans les Enfers et accomplir sa mission. Revêtant la forme de la déité, celle-ci emprunte la voie qui mène vers l'univers d'où l'on ne revient pas : « *je descends le fleuve Euphrate les bras tendus vers le visage masqué de mon commandeur. J'ai envie de m'enfuir mais les gardiennes de la forteresse joyeuse sont vigilantes, ravies du verdict final, elles dansent à la gloire du bourreau retranché pour le moment dans une cellule qui ressemble à la mienne.* » (*La voyeuse interdite*, p.132) Difficile de s'y jeter : « *Il faut un grand courage pour entrer dans le corps de la nuit* » (*Poupée Bella*, p.100) mais elle parvient à y entrer : « *j'entre sous la terre* » (*Poupée Bella*, p.8) et s'enfoncer dans les entrailles de la terre : « *J'entre dans la nuit* » (*Poupée Bella*, p.11) Entrer dans le corps de la nuit, serait aussi le fantasme du retour dans le ventre maternel. Ce propos serait inspiré par le même enjeu : « *La nuit me protège, souvent.* » (*Poupée Bella*, p.114) ; le désir de retrouver la chaleur et la sérénité du giron matriciel ; le giron du pays à sauver.

Engloutie dans les tréfonds des Ténèbres: « *Je suis dans la profondeur de la nuit.* » (*Poupée Bella*, p.84) la téméraire tente quel que soit le tribut à payer de retrouver la Matriarche. Bien vite elle se rend compte que cet espace la met de plain-pied avec la morte. Cet en-deçà habité par la mort constituerait donc l'âme de la déesse ensevelie dans son linceul. Venue dans ces bas-fonds lui porter secours, la narratrice à la fois effrayée et ravie songe à se laisser envahir par le spectre de la Madone pour espérer la délivrer du pouvoir masculin : « *Je pourrais laisser la nuit entrer en moi. Je pourrais lui remettre mon corps.* » (*La Vie heureuse*, p.110)

La voici, en figure de salut, revêtir l'aspect physique de la divinité : « *La nuit est un corps que je porte.* » (*Poupée Bella*, p.125) et devenir par cette communion l'incarnation de la déesse noire : « *J'ai eu l'impression de pénétrer dans les ténèbres, dans mes ténèbres.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.221) Cette identification n'est-elle pas une référence de plus à Lilith ? Lilith qui a fui l'autorité d'Adam en s'envolant vers le ciel. Lilith qui a eu accès à la transcendance en tendant son corps vers la verticale. Ramener la reine déchue du bas vers le haut, la faire sortir du gouffre dans lequel on l'a enfermée est sans doute ce qui se joue ici.

A ce profond désir de liberté qu'acquiert la narratrice par son assimilation à cette figure rebelle, l'auteure ajoute donc l'attribut de l'immortalité: « *La nuit vient et elle est éternelle.* » (*Poupée Bella*, p.17) Par ailleurs, en postulant une relation étroite entre les ténèbres et l'éternité, la romancière lie le féminin à la « *materia prima*. N'est-ce pas que le noir marque la naissance de l'univers ? Selon les récits de la création du monde, la nuit est antérieure au soleil et à la terre¹²² S'exprimerait donc là encore une fois le souci de faire perdurer le règne du matriarcat.

Placée sous le signe de cet élément fondamental, Nina ainsi que celle qu'elle porte en son sein redeviennent l'emblème du Féminin Sacré. En effet, synonyme du commencement, en l'incarnant, l'Algérie et sa descendante retrouve leur état initial de Maitresse du monde.

L'enjeu de cet emprunt nous semble clair : en plaçant la femme sous le patronage de Nina ou de ses équivalents Ishtar, Niniane ou encore Lilith, la romancière fait entendre la supériorité de la femme que l'homme a soumis à son joug de façon ignoble. On est tentées d'y voir également, puisque l'auteure elle-même en est en quelque sorte impliquée, une réponse aux besoins de la quête identitaire qui la préoccupe.

¹²²JUDEN B., *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Genève : Slatkine, 1984, p.699. www.books.google.fr

-A cette première figure de l'éternel féminin, se joint une deuxième, citée abondamment dans l'œuvre, que l'on associe à la forêt. Divinité liée à la nature, nous la verrons au fur et à mesure, incarner divers élémentaux dits d'essences féminines.

Selon la mythologie gréco-romaine, cette nymphe n'est pas immortelle. Pourtant, l'auteure lui prête des attributs qui lui accordent l'honneur de l'immortalité.

Alors qu'elle est engendrée par Zeus et Léto, Nina Bouraoui, en se détournant de la tradition, lui assigne des caractéristiques qui nous permettent de reconnaître en elle le visage de l'Être premier : « *Diane donne la vie. Diane la retire aussi.* » (*La Vie heureuse*, p.179) Nommé Diane, ce personnage, dont le portrait est fait de quelques traits de l'Éternel féminin apparaît donc dans l'œuvre avec une fréquence remarquable. Associée notamment au règne végétal, l'épithète la plus commune de la Nymphé est la chasseresse. Baptisée Artémis par les grecs, Diane la romaine a beaucoup de points communs avec Ishtar la babylonienne. Armée d'un arc et d'une flèche, certains identifient en effet la déesse à la fille de Zeus dont l'art de la chasse fut cité comme une marque d'identité¹²³. Par cette assimilation à Ishtar, le second visage de Nina que nous avons montrée précédemment, la Diane bouraouienne serait à juste titre à l'origine du monde et symboliserait la vie éternelle: « *Diane, l'éternité* » (*La Vie heureuse*, p.165) Mais le plus remarquable dans ce renvoi au mythe du Féminin Sacré, c'est encore une fois la corrélation que la romancière opère entre la divinité et la narratrice qui acquiert à la faveur de cette communion le bonheur de rester toujours en vie: « *Je pense que je suis devenue éternelle grâce à Diane.* » (*La Vie heureuse*, p.283) A ce motif de l'éternité se superpose un autre plus pertinent, dirions-nous, dans l'optique identitaire que propose l'œuvre bouraouienne.

Bien qu'extrême, cette identification à Diane nous laisse envisager un engouement pour le monde pré-civilisé. Car comme chacun le sait, Diane est la déesse de la nature sauvage, ce qui nous fait dire qu'en s'assimilant à elle, la narratrice aspire à retrouver la vie auprès de la Mère-Nature : « *le retour à la nature, le sein de la terre.* » (*Le Bal des murènes*, p.92) Ainsi, en s'identifiant, par certains aspects: « *Diane a mon*

¹²³FUSSMAN G. « B. N. Mukherjee : Nanâ on lion, a study in Kushana numismatic art ». In : Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient, vol. 58, n° 1, 1971, p.300. www.persee.fr

visage. » (*La Vie heureuse*, p.134) ou intégralement à la nymphe des bois : « *Je prends tout de Diane.* » (*La Vie heureuse*, p.92) la narratrice s'associe à la nature et fait de ce lieu son terrain de chasse: « *je loge au bois (...) je chasse de nuit ma proie* » (*L'âge blessé*, p.56) Vivant désormais au cœur de la forêt : « *J'habite un gîte au centre des bois.* » (*L'âge blessé*, p.11) rien d'étonnant à ce qu'elle fasse de ce paysage vert son sanctuaire. Ce qui surprend par contre ce sont ces propos qui laissent entendre que l'étendue boisée qui lui sert de gîte est plus qu'une terre rustique, plus qu'un écosystème avec une faune et une flore. Dans son imaginaire, cet espace forestier correspond au cœur de la terre : « *je suis au centre de la vie* » (*Poupée Bella*, p.32), il est le lieu de départ de la vie : « *je marche dans le cœur même de la terre et donc de l'existence* » (*Mes mauvaises pensées*, p.124)

Plus surprenant encore est cette représentation démesurée qu'elle donne d'elle-même. Ici, elle et l'espace mythique qu'elle considère comme le lieu originel qu'une seule et même entité. La narratrice ne se contente donc pas de régner dans ce royaume vert mais encore de se confondre avec le socle feuillu : « *La forêt (...) je deviens sa terre* » (*L'âge blessé*, p.34) Son propos est assez parlant et ne nécessite à notre sens aucun commentaire : « *Mon corps est le centre de la terre.* » (*Garçon manqué*, p.52) Mais ce qui l'intéresse en vérité c'est de passer d'une correspondance dyadique à une correspondance triadique. La relation centrée autour du personnage de Diane, l'incarnation de la forêt va prendre une dimension plus large avec l'apparition d'un élément inattendu que la narratrice lui associe sans donner aucune explication rationnelle. De toute évidence, le rapprochement présente un intérêt majeur pour la romancière et demande à être élucidé.

Ainsi, objet de convoitise : « *J'ai un but, Diane* » (*La Vie heureuse*, p.77) le personnage est perçu comme un miroir par lequel pénètre l'image de sa terre d'enfance: « *Diane a, d'une certaine façon, quelque chose de l'Algérie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.257) A dire vrai, le lien suggéré demeure au cœur de toutes ces données un mystère pour nous. Associée à la forêt du Dolder à Zurich, Diane n'a à fortiori aucun rapport avec la terre d'Algérie. Cependant, si l'on doit trouver un sens à leur rencontre, l'on pense que le parallèle reposerait sur le massif forestier que l'on pourrait considérer comme un élément commun. Par glissement métaphorique, le

massif boisé zurichois désignerait la forêt d'eucalyptus située en Algérie. La ressemblance aurait produit un impact considérable sur l'esprit de celle qui regarde derrière elle: « *il est là-bas, notre paradis (...) dans sa forêt, il y a une forme d'éternité dans ce lieu perdu* » (*Mes mauvaises pensées*, p.73-74) Avec cet exemple: « *la forêt d'eucalyptus, c'est là que la terre bat* » (*Mes mauvaises pensées*, p.268) on en conviendra, il existe une analogie certaine entre les deux espaces mis en vis-à-vis. Cela dit, sa fascination pour cet espace zurichois trouverait son sens dans le fait qu'elle discernerait en lui l'image de celle qui retient son attention. Nonobstant le lien qui les unit, la forêt du Dolder ne servirait que de faire-valoir au : « *... cœur de l'Algérie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.26) C'est la forêt algérienne, autrement dit, que la narratrice a dans sa ligne de mire. Il s'agirait sans conteste possible d'un désir de retour aux sources : attendant à l'immeuble où elle a habité étant enfant, cet espace verdoyant auquel elle fait allusion est, de ce point de vue, le seul lieu possible de l'affirmation du Moi. C'est pourquoi elle lui confère une valeur exemplaire en l'assimilant au berceau de l'humanité. A ses yeux, il ne représente pas seulement un élément fondamental de son identité algérienne, mais il est le lieu à travers lequel l'Eden se « fait chair ». La forêt d'eucalyptus est l'espace qui a vu son émergence au monde, c'est sa terre-mère et c'est la Terre-Mère, le berceau de tous les commencements. En l'écoutant décrire toute l'Algérie comme une lande boisée: « *chaque famille est un arbre* » (*Mes mauvaises pensées*, p.188) on se rend compte qu'elle se lance sur un chemin mythique. Voilà ce qui explique l'attachement irrésistible que cette dernière porte à la forêt du Dolder. Une forêt qu'elle rattache, souvenons-nous, au mythe de Diane qui réapparaît ici corrélé à un autre mythème, celui de la montagne.

Symbole inhérent à la figure de la Reine des bois, certains disent que le massif rocheux est sa terre d'élection. En tant que demeure des Dieux, il n'est pas en effet surprenant que la montagne passe pour sa résidence. Surtout que la forêt, qui lui sert à la fois de terrain de chasse et de rempart contre les regards des hommes, est au pied du royaume pierreux.

Cette lande inaccessible: « *Les montagnes, l'autre terre.* » (*La Vie heureuse*, p.57) dont la hauteur du mont est vertigineuse prend une place importante dans l'imaginaire

collectif : doté de mystère, cet endroit véhicule des valeurs positives telles que la puissance, l'ascension et l'éternité. Rien ne peut ébranler la force de ce massif dominant. Sur ce point, Diane est à l'image de sa demeure rocheuse d'où elle tire sa robustesse. D'ailleurs, la description dont elle bénéficie semble la couronner de valeurs sacrément élevées. La sainteté apparaît également comme un de ses attributs si l'on tient compte du symbolisme de la verticalité de la montagne. En tant que trait d'union entre le Ciel et la Terre, la montagne assure en effet la liaison entre le monde divin et celui des hommes. C'est donc à juste raison que nous assimilons ce massif vertical à un véritable temple consacré à la Diane bouraouienne. La preuve, Marie, sa compagne, vénère cet endroit sacré et le prie comme on prie un saint : « *C'est la montagne que je priais...* » (*La Vie heureuse*, p.185)

Bien sûr, le caractère sacré que l'on attribue au massif rocheux ne peut que suggérer la sainteté de celle qui y réside. En s'appropriant ses qualités, celle-ci s'octroie en effet une aura de sainteté et devient aux yeux de son entourage l'emblème de l'immortalité. En la dotant d'un tel pouvoir, la romancière fait de sa Diane l'incarnation de la déesse Oreia.

Oreia, dans les récits antiques, est considérée comme la Mère première et source de toute vie. Elle est même, selon certaines sources, l'auteure des jours de Zeus.¹²⁴ Pour l'auteure, le but de cette représentation est d'insister sur le point de vue qu'elle défend depuis le début, à savoir montrer une fois de plus la divinité ou la sacralité du féminin. On ne peut s'empêcher par ailleurs de remarquer ce lien intime entre Diane et la narratrice : « *Nous nagions ensemble, vers les montagnes aux sommets blancs, dans le secret du monde.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.98) qui invite à établir une liaison entre le binôme et la lande mystérieuse. Rien ne peut être confirmé, mais cette association nous place dans une perspective spatiale qui fait penser à l'Algérie. Cette relation ternaire semble en effet maintenir la même allusion évoquée précédemment en pavant la voie encore une fois vers l'Eden algérien.

¹²⁴L'HOMME-WERY L.M., *La perspective éleusinienne dans la politique de Solon*, Genève : Droz, 1996, p.107-108, www.books.google.fr

L'autre point commun entre la Diane antique et la Diane de Nina Bouraoui est le point d'eau. Nous avons déjà noté le rapport de l'eau avec Nina, l'une des figures de la Déesse-mère et là on le retrouve également avec le personnage de Diane.

D'après certains les critiques, sa vie au bord de l'eau lui a valu le surnom de la divinité des marges¹²⁵. Selon les connaisseurs, la nymphe passait son temps à se déplacer d'île en île en longeant la bordure de la mer. Ce n'est donc pas un hasard si son sanctuaire à Athènes se trouve dans la zone côtière.¹²⁶

Nina Bouraoui ne déroge pas à la tradition et : « *Diane restera la fille du lac* » (*La Vie heureuse*, p.242) Mais, pas la nymphe qui se tient à la lisière puisqu'elle-ci élit domicile au fond de la lande aquatique et non à côté: « *C'est encore le visage de Diane qui sourit sous l'eau.* » (*La Vie heureuse*, p.255)

A notre sens, cette représentation qui rappelle en quelque sorte le mythe de Narcisse: « *Je vois son visage sous l'eau du lac* » (*La Vie heureuse*, p.69) constitue un point de différence avec la Diane romaine. Contrairement à la nature protectrice de cette dernière, celle de Nina Bouraoui semble souffrir d'un ego démesuré qui altère ses vertus. Maléfique, celle-ci entraîne les êtres dans les tréfonds du lac et les projette dans le « Pays de non-retour » : « *Diane aime la violence. Diane aime faire du mal.* » (*La Vie heureuse*, p.106) En outre, alors que l'eau est un symbole mineur de la fée, il devient avec la Diane de Nina Bouraoui un élément central de son identité et rejoint en cela la figure de Niniane, de Nina ou encore de la « Dame du lac » décrite plus haut.

Des manifestations, qui se confondent, compte tenu de l'élément liquide auquel elles s'identifient, avec l'identité originelle du monde¹²⁷.

Pour appuyer ce caractère universel de Diane, la romancière lui associe une compagne à valeur d'alter ego dont le nom rappelle une figure vénérable de l'Histoire de l'Humanité, Marie.

¹²⁵SEGARRA CRESPO D., « Il faut s'allier avant la bataille ». In : *Revue de l'histoire des religions*, vol.215, n°2, 1998, p213. www.persée.fr

¹²⁶PEREZ Ch., *La perception de l'insularité dans les mondes méditerranéen ancien et archipélagique polynésien d'avant la découverte missionnaire*, Paris : Publibook, 2005, p.192. www.boobk.google.fr

¹²⁷BOUGUERRA M.L., « Symbolique et culture de l'eau », *op.cit.*

Marie ou Maria veut dire selon certains « l'étoile de mer » et selon d'autres: les eaux, les eaux originelles d'où est sortie la vie, ou encore les eaux maternelles. Apparemment le nom n'est pas choisi au hasard puisque le motif parle de lui-même : il s'agit d'accréditer davantage la dimension sacrée de la femme.

Il suffit de penser à la mère de Jésus dont le nom de Marie évoque pour s'en convaincre. En tant que génitrice de dieu, elle est considérée comme la divinité créatrice. Elle est la Mère des mères et c'est la raison pour laquelle le nom de Marie prend par extension le sens de « *materia prima, la matière dont nous sommes faits* »¹²⁸ C'est cela que la narratrice sous-entend en décryptant soigneusement le vocabulaire étymologique du mot nommé: « *Méré. Mare. Mare Nostrum. Notre mer.* » (*Garçon manqué*, p.105)

Guidée par son désir de voir la femme à la première place, la narratrice renvoie le fils derrière sa mère: « *Parfois je pense que Dieu me regarde (...) puis, si je réfléchis, c'est toujours ma mère qui me regarde.* » (*Avant les hommes*, p.55) Ainsi compris, ce tour de passe-passe n'a d'autres buts que de placer le féminin au summum de la création.

D'ailleurs ce but en cache un autre. Nous l'avons répété à maintes reprises, le moi qui s'auto-représente dans l'œuvre bouraouienne s'inscrit dans une perspective de réconciliation avec soi-même. C'est dire que par le recours au mythe de Diane, l'auteure vise à rehausser son estime de soi en transgressant un tabou consigné dans le registre moral de la société humaine. D'où la mise en avant de certaines caractéristiques qui la désignent en propre. Qu'est ce que cela peut bien vouloir dire ?

Pour répondre à la question, un petit détour par la mythologie s'avère indispensable.

Nous le savons, l'image classique de la nymphe est celle d'une vierge endurcie qui a volontairement demandé à son père Zeus de lui accorder une éternelle virginité. Favorable au célibat et farouchement hostile aux hommes et au mariage, la déité rebelle est l'archétype parfait de l'éternel féminin. Son culte est de ce fait proche de celui d'une déesse-mère¹²⁹ qui engendre sans s'unir à un époux.

¹²⁸GUASCO R., « La connaissance ». <http://60gp.ovh.net/~yakaasso/index.php>

¹²⁹RICHARD M., « Diane, figure mythique, de la déesse lunaire à Artémis, vierge chasseresse ». In : J.Ch. BALLOT (photographe), *Diane : un mythe contemporain*, Paris : Creaphis, 2004, p.1. www.books.google.fr

La Diane de Nina Bouraoui éprouve aussi à sa façon de l'aversion pour son congénère mâle: « *Diane s'ennuie avec les garçons* » (*La Vie heureuse*, p.97) et ne se contente pas de les bannir de sa vie mais aussi de les faire souffrir et de les humilier: « *Diane méprise les garçons.* » (*La Vie heureuse*, p.97) Imitant son idole, la narratrice au visage de Diane résume dans cette phrase son choix de ne jamais se donner aux hommes qu'elle considère comme des êtres inutiles: « *L'homme m'encombre. Il m'est ajouté et non naturel* » (*L'âge blessé*, p.58)

Symbole de chasteté, la Diane antique n'avait pas de compagnon et ne désirait point en avoir et avait prié l'auteur de ses jours de la préserver des plaisirs de la chair. Or, le statut de la vierge indique dans certaines croyances le statut de célibataire sans signifier pour autant s'abstenir de l'acte sexuel. Selon la tradition, la déesse haineuse envers les hommes aurait eu en effet du désir pour sa suivante Callisto. Le stratagème dont Zeus a usé pour venir près de cette nymphe constitue une preuve irréfutable du penchant sexuel de sa fille Diane¹³⁰ sinon pourquoi aurait-il pris son apparence en concluent les auteurs qui rapportent cet épisode. Cette scène sous-entend en effet une éventuelle relation entre les deux jeunes filles.

Une information non négligeable que Nina Bouraoui exploite pour nous présenter une Diane homosexuelle. La relation affective établie entre les deux femmes, Diane et Marie, nous donne ainsi une autre image de la déesse des jeunes filles. Tel qu'il apparaît, en transformant la Diane antique, la romancière a voulu l'adapter à son profil personnel. Il serait bien difficile de ne pas lire en creux l'histoire de la romancière qui fait appel au mythe pour réhabiliter une nature interdite.

Ainsi, contrairement à la Diane traditionnelle, la Diane que met en scène la romancière ne renonce pas à sa sexualité. Bien au contraire, elle en abuse même. Chez Nina Bouraoui, Diane passe du statut de la femme chaste à celui de femme fatale bisexuelle de surcroît.

Redoutable et fascinante à la fois, cette créature ensorcelle hommes et femmes autour d'elle. Elle exerce un pouvoir maléfique sur ses amant(e)s en les entraînant dans de mauvais coups : « *Diane (...) Elle brûle comme le feu.* » (*La Vie heureuse*, p.106)

¹³⁰ DESAUTELS J., *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, op.cit, p.247

Impitoyable et foncièrement malveillante: « *Cette fille est le feu.* » (*La Vie heureuse*, p.118), cette ménade emploie ses atouts physiques pour attirer vers elle des proies éblouies par l'extravagance de sa divine silhouette : Méduse : « *Diane ensorcelle, par son prénom. Diane, la légende (...) Diane est une méduse.* » (*La Vie heureuse*, p.204) félin: « *Mon monstre est dans ma tête. Il a le visage de Diane (...) Il a le corps de Diane, le félin.* » (*La Vie heureuse*, p.114) ou serpent: « *Diane, le serpent.* » (*La Vie heureuse*, p.245) une chose est sûre, cette femme, au visage de Lilith et dont l'évidence est d'être émancipée, se place au-dessus de toutes les créatures qui se prosternent de gré ou de force à ses pieds.

Evidemment, on ne peut que relever ici le souhait de l'auteure de mettre en exergue la virilité et la plénitude de l'Être féminin. Ce qui explique d'ailleurs son obsession à étendre cette qualité à toutes les femmes sans exception: « *Diane se propage, Diane est interchangeable, toutes les filles ont un air de Diane* » (*La Vie heureuse*, p.121)

Par ailleurs, en mettant en scène le libertinage de Diane, l'auteure a probablement voulu rappeler la nature des liens entre les femmes et les hommes pendant la période du matriarcat primitif. On dit qu'à ce moment de l'histoire de l'Humanité, la filiation par le père n'existait pas ; celui-ci n'intervenait, sur ordre de la femme, que pour perpétuer la vie. En ces temps reculés, la matriarche ne savait pas dompter ses pulsions et pouvait donc vivre des aventures sexuelles avec des hommes ou des femmes alternativement. Mais grâce au pouvoir qu'obtenait l'homme en s'unissant à la déité, celui-ci a réussi à la dompter et c'est ainsi que le patriarcat s'est imposé. Cet état de fait peut expliquer en effet cet énoncé : « *Je pense que Diane veut être le maître du monde. Elle n'en sera que la maîtresse, chaude et facile.* » (*La Vie heureuse*, p.245) dans lequel l'auteure exprime sur un ton de déception et de mélancolie la fin tragique du Féminin Sacré.

Cela dit, par la représentation symbolique de Diane, Nina Bouraoui impose de concevoir, malgré tout, la divinité déchue comme une figure de référence. C'est au nom de son autonomie et de sa plénitude, une plénitude de soi qu'elle convoite probablement elle-même, que la nymphe est hissée au statut de la Grande-déesse.

-Le cas de la dernière figure mythique est un peu plus compliqué pour nous puisque le nom du personnage ne nous renvoie d'emblée à aucune divinité connue sous le nom de Ourdhia. En revanche, les termes dans lesquels elle est présentée ont attiré notre attention dans la mesure où ils soulignent sa nature d'être sacré: « *Ourdhia est une héroïne mythique, morte et enterrée mais plus disponible que les vivants.* » (*La voyageuse interdite*, p.62) Il faut savoir que cette effigie mise ici en honneur n'occupe pas, en termes de pages, une plage importante dans l'œuvre bouraouienne, mais les quelques extraits qui lui sont réservés suffisent à comprendre qu'elle est apparentée à la Grande Déesse.

Malheureusement, les documents que nous avons consultés sur internet ne nous ont pas beaucoup aidés pour deux raisons ; soit l'information n'est pas suffisamment développée, soit elle n'est pas fiable. Or, les passages sont parsemés d'allusions qui laissent entendre que ce personnage introduit par le biais du désert serait l'avatar de Hathor¹³¹ la divinité dont l'origine remonte à la culture saharo-nilotique de l'Égypte ancienne¹³²: « *Ourdhia, native de la terre rouge du désert* » (*La voyageuse interdite*, p.50)

Il est bien connu que, dans toutes les croyances populaires, le soleil est associé à un démiurge mâle. Toutefois, certaines sources peu avérées mentionnent que cette importante divinité, que l'on nomme Hathor, était une déesse solaire en raison du disque solaire enserré entre ses cornes bovines. Des indices mythiques qui chargent Ourdhia d'une puissance incommensurable la plaçant ainsi en position de pouvoir. En effet, en affublant Ourdhia des traits de Hathor, l'auteure situe encore une fois la femme à l'origine de la vie : « *les phalènes(...) tournent autour de la reine-soleil* » (*La voyageuse interdite*, p.132)

Différentes versions du mythe rapportent donc que la déesse est figurée sous deux aspects : tantôt sous forme d'une vache tantôt sous l'apparence d'une femme superbe dont la tête est surmontée des attributs cités précédemment. Pareillement, Ourdhia est représentée sous les traits d'une femme irrésistiblement belle, vêtue d'un voile plissé à

¹³¹ <http://col71-victorhugo.ac-dijon.fr/view.php/Hathor>

¹³² <http://membres.multimania.fr/nebetbastet/hathor.htm>

la manière d'une déesse: « *elle portait une robe drapée autour de la taille* » (*La voyeuse interdite*, p.50) et coiffée d'un couvre-chef qu'elle porte comme le signe de sa souveraineté« *son port de tête noble, ses attaches fines et son visage de princesse* » (*La voyeuse interdite*, p.56)

D'après les sources consultées, cette divinité qui se laisse entrevoir au travers le profil de Ourdhia, s'est réincarnée, par l'unique truchement de son pouvoir divin, en la très populaire déesse Isis et s'est fait connaître depuis sous le nom composé d'Hathor-Isis¹³³.

Hathor-Isis incarne la Nature, au sens le plus étendu du terme. Son étymologie en témoigne : « *Le mot Isis est un dérivé d'iscia, racine arabe qui signifie exister invariablement, avoir une existence propre, fixe et durable (...)* Le mot marquait dans son origine l'essence propre des choses, la nature. »¹³⁴ Il est dit qu'elle est une des plus anciennes figures féminines que l'homme primitif a vénérées en tant que Grande Mère. En sa qualité de Mère cosmique, celle-ci est définie comme l'incarnation de l'univers entier, elle est celle qui s'est créée elle-même et qui ne doit son existence qu'au pouvoir qu'elle porte en son sein.

Sous sa forme élargie, la déesse accomplit à grand renfort d'épithètes du féminin Sacré toutes sortes d'exploits surhumains. Souveraine des cieux, de la terre et du monde souterrain, la divinité a, entre autres, un pouvoir sur les eaux dont la liquidité lui permet de se soumettre à des métamorphoses variées. En effet, la mobilité aquatique de l'eau fait qu'elle peut se plier à toute autre déité qu'elle souhaite assimiler. On ne s'étonnera donc pas de la voir prendre l'apparence de Nina ou de Diane.

Par conséquent, sa plénitude rend sa définition malaisée. Il est clairement impossible d'énumérer toutes les fonctions de cette déesse représentée comme la créatrice de l'univers.

C'est d'ailleurs sa nature polymorphe qui fait d'elle un Etre craint, mais aussi un Etre adoré par beaucoup y compris des peuples qui ne partagent pas la culture égyptienne.

¹³³DUNAND F., *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée, le culte d'Isis et les Ptolémées*, Netherlands, 1973, p.15. www.books.google.fr

¹³⁴SPIQUEL A., « Isis au XIX siècle ». In : *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol.111, n°2, 1999, p.542. www.persee.fr

Car Isis est une figure mythique de l’Égypte ancienne. On comprend dès lors qu’elle soit assimilée à plusieurs divinités gréco-romaines¹³⁵.

Bref. Personnifiée par Ourdhia, cette dernière se présente auréolée d’un halo lumineux : « *Une aura mystique encerclait l’être de cette femme.* » (*La voyeuse interdite*, p.50) qui lui prête une origine noble. C’est dans son comportement que l’on peut reconnaître son statut de femme divine. Dotée d’une forte personnalité: « *munie d’une force surhumaine* » (*La voyeuse interdite*, p.51) Ourdhia, en être téméraire, secourable et bienveillante, s’illustre comme guérisseuse des âmes égarées ; elle est celle qui éveille, celle qui enseigne la liberté et l’insoumission. En peu de mots, elle est celle auprès de laquelle la narratrice trouve réconfort et appui. Toute sa grâce est attestée par l’harmonie de sa silhouette hallucinante laquelle est inscrite jusque dans le nom qu’elle porte: évidemment, Ourdhia signifie en arabe une fleur et ses atouts le confirment entièrement. Cet aspect est une preuve de plus de sa parenté avec Hathor-Isis, la déesse de l’Égypte pharaonique dont la fleur de lotus est l’emblème.

Cependant, si la chair de cette déité est « dorée », celle de Ourdhia est noire: « *Ourdhia (...) était noire !* » (*La voyeuse interdite*, p.57) Est-ce une déformation de la version traditionnelle du mythe d’Isis ? Qu’elle soit noire, cela ne nous surprend pas étant donné qu’elle est d’origine égyptienne. Les nombreuses statues léguées à l’humanité représentent souvent la déité en couleur sombre. En outre, il est indiqué, dans quelques versions, que la plus ancienne divinité connue est une femme originaire de ce continent noir que l’homme primitif nommait Isis.

Mais encore, par la couleur de sa carnation, Ourdhia doit être apparentée à la Vierge noire, effigie de la Sainte Marie, la Mère des mères, que les croisés auraient apportée d’Orient¹³⁶. Ce qui accrédite cette interprétation, c’est la croix que le personnage lègue à la narratrice comme marque de sainteté mais aussi de souveraineté : « *Ourdhia m’avait laissé sa croix du Sud, quatre pierres roses brillaient aux extrémités des*

¹³⁵ DESCHÈNES G., « Isis-Thermouthis : à propos d’une statuette dans la collection du professeur M.J.Varmeseren ». In : JOZEF M., DE BOER M.B., EDRIDGE T.A., *Hommage à MAARTEN J.VARMASEREN*, volume I, Netherlands, 1978, p.309. www.books.google.fr

¹³⁶ POMMEROL F., « Origine du culte des « Vierges Noires ». In : *Bulletins de la Société d’anthropologie de Paris*, vol.2, n°2, 1901, p.84. www.persée.fr

branches. » (*La voyeuse interdite*, p.58-59) En tout cas, certains connaisseurs du mythe désignent la vierge Marie comme le prolongement d'Isis.

Peu importe la couleur de sa carnation, il n'y a presque pas de doute, Ourdhia est assimilée à cette Grande divinité dont la fonction est de régir le monde dans les quatre directions cardinales telles que la forme quadrangle de l'objet l'indique.

Héritière du symbole du pouvoir: « *le soleil m'avait choisi* » (*Avant les hommes*, p.75) la narratrice emprunte à la figure mythique ses traits et se conjoint à elle. C'est la raison pour laquelle elle dit tout savoir de cette étendue sablonneuse qu'est la demeure de Ourdhia: « *Je sais tout du désert.* » (*Garçon manqué*, p.40)

L'origine de Ourdhia est par ailleurs extrêmement révélatrice : native de la terre rouge, celle-ci serait étroitement liée à l'Algérie.

En suggérant la suzeraineté de l'élue, en la personne de la mère : « *ma mère a été choisi par le soleil* » (*Mes mauvaises pensées*, p.120) la narratrice offre à celle-ci une place privilégiée au sens premier du terme. En la parant des attributs de l'astre solaire: « *je trouve une forme humaine dans le ciel étoilé.* » (*Poupée Bella*, p.115), celle-ci devient à l'image de la figure isiaque une déesse du ciel, la Mère céleste universelle. Différentes sources affirment qu'Hathor-Isis est « l'étoile Sirius que l'on considère comme la Reine de la voûte céleste. » Présente parmi une infinité de corps cosmique, celle-ci est perçue, dit-on, comme la plus lumineuse de toutes: « *L'hôte est une sorte d'étoile, un talisman ou une malfaisance, en tous les cas une pierre de touche, une priorité, ma mère en occupe le centre, sa base* » (*Le Bal des murènes*, p.68)?

A ce niveau, on croit comprendre pourquoi Nina Bouraoui a fait usage de ce mythe d'Hathor-Isis. On comprend mieux encore après la lecture de cet exemple : « *j'étreignais avec mes deux petit bras toute la grandeur d'un paysage dont les habitants n'ont pas détruit l'âme des édifices naturels.* » (*La voyeuse interdite*, p.50) La voix qui y résonne, et à travers laquelle il est possible d'entendre celle de l'auteure, exprime sa nostalgie d'un pays qui n'est pas à portée de main.

Lorsque la narratrice a embrassé cette créature divine, il lui a semblé que l'étreinte l'ait transporté dans un paradis lointain qui porte en lui tout ce que son époque disait de la liaison qu'entretenait l'humanité avec le Féminin Sacré.

L'âge d'or de la femme appartient désormais au passé: « *Je perds la fille du sable.* » (*L'âge blessé*, p.116) Depuis que l'homme a brandit l'arc de sa flèche dans sa direction, la reine a perdu sa place en tombant de son trône. Un moment tragique qui marque l'ère de la soumission du sexe féminin au sexe masculin. Cet énoncé, à titre d'exemple, illustre une scène violente qui métaphorise le pouvoir de l'homme sur le corps de la femme: « *mon père viole Ourdhia* » (*La Voyeuse interdite*, p.73)

Ainsi, Nina Bouraoui tenterait à travers ce grand mythe féminin de raconter comment, prise en traître par le mâle, la femme a été obligée de battre en retraite et a cédé sa première place.

Supposée l'incarnation de la terre d'Algérie, Ourdhia serait donc la Reine déchue ou l'allégorie du pays enlisé dans la violence. Il y a ici en effet une insistance sur les assauts répétés subi par la terre-patrie: « *Le soleil est un homme qui dévore l'Algérie.* » (*Garçon manqué*, p.28) ; : « *le soleil éventre la terre.* » (*Le Bal des murènes*, p.19) Connaissant l'histoire de cette terre qui s'est replié sur elle-même, on ne peut pas dire que l'on découvre le message de la romancière.

Mais la suite de l'histoire lui appartient. Car on apprend ici que la narratrice a pour dessein de mener : « *une guerre contre le soleil.* » (*Garçon manqué*, p.91) afin de l'obliger à s'éclipser derrière la Grande Déesse: « *Vaincre le soleil.* » (*Garçon manqué*, p.29)

Conclusion partielle

Dans cette première partie, nous avons tenté de répondre à certaines interrogations constituant notre problématique qui peuvent se résumer synthétiquement dans la question suivante: quelles sont les interférences génériques qui entrent en lice dans cet espace littéraire conçu par Nina Bouraoui et quel est l'intérêt d'y injecter quelques éléments de sa vie ?

Pour y apporter des éléments de réponse, nous n'avons pas hésité à explorer la voie générique qui s'est imposée d'elle-même vu la dislocation formelle de l'œuvre. A cet effet, nous avons constaté une pluralité d'identités littéraires qui s'y entrecroisent dont chacune illustre un aspect fondamental de la problématique de recherche.

La première piste de réflexion a débouché sur une écriture aux confins de deux tendances contradictoires : l'autobiographie et la fiction. Cette forme binaire a servi à donner davantage d'éclairage sur le sens de ce choix d'écriture. Etant elle-même une figure de l'entre d'eux, l'auteure a souhaité interpréter à travers cette écriture morcelée son éclatement intérieur. Il est clair qu'en adoptant cette esthétique du fragment, Nina Bouraoui s'est inscrite dans la lignée des écrivains subversifs qui contestent la notion d'homogénéité. Mais l'intérêt réside principalement dans le fait que ce modèle soit le seul qui convienne à transposer son expérience de vie dans toute sa complexité.

De cette analyse, il ressort qu'au-delà de mettre en avant son travail créateur, cette entreprise littéraire est prioritairement mise au service d'une autobiographie complexe et à réinventer. En portant en soi un grand nombre de genres littéraires, l'œuvre bouraouienne exprime en effet toute la difficulté qu'il y a à être réduite à une simple allusion au vécu de l'auteure. L'œuvre, nous l'avons déjà souligné, charrie un enjeu aussi complexe que la complexité de sa toile de fond. On y voit donc apparaître aux côtés de la catégorie autobiographique d'autres modèles génériques dont l'auteure s'est servi pour se fabriquer une identité sur mesure. Qu'il s'agisse du journal intime, du fictif ou du fantastique, chacun d'entre eux est exploité pour projeter de la lumière sur une des facettes de la personnalité de la romancière. Pour résoudre sa double crise identitaire, elle va encore plus loin en opérant un retour jusqu'au plus profond des origines. La voie du mythe est bien entendu la seule piste qui mène vers l'unité de son moi éclaté. Contre la problématique quadridimensionnelle qui la divise (Française ou Algérienne, fille ou garçon), la romancière brandit l'effigie du Féminin Sacré :

universelle et androgyne, la figure de la Grande Déesse lui apparaît comme l'incarnation de l'harmonie sexuelle et culturelle. Reconnue comme le symbole du syncrétisme par plusieurs auteurs, les Romantiques notamment, la figure isiaque que nous avons repérée entre autres est en effet perçue par Nina Bouraoui comme l'expression de la totalité. En analysant ce que l'auteure y raconte à ce propos, une seule idée s'est précisée ; celle d'un immense désir de passer de la dualité à l'unité.

Nous pensons par ailleurs, qu'en rattachant l'histoire de sa terre paternelle à une origine mythique, la romancière a tenté de réhabiliter, sous le sceau de la fiction, le statut de celle qui vit sous le joug du patriarcat. Toute l'Odyssée de la narratrice est motivée en effet par une préoccupation révélatrice d'un désir de renverser l'ordre patriarcal. C'est pourquoi nous disons qu'entant qu'emblème d'une réalité oubliée, le mythe du Féminin Sacré ici exploité doit se lire davantage comme un plaidoyer en faveur de la femme.

Au terme de cette première partie d'analyse, nous pouvons qualifier cet espace littéraire d'un véritable patchwork tissé à partir d'une pluralité de genres qui donnent à l'écriture bouraouienne un aspect évanescent. Iconoclaste, la romancière franco-algérienne fait montre d'un talent en parfaite résonance avec sa crise identitaire.

Deuxième partie

Les éléments diégétiques entre éclatement et resserrement

Introduction partielle

Dans cette deuxième partie, nous allons nous intéresser à l'organisation de la structure spatio-temporelle de l'œuvre qui revêt, de prime abord, un aspect formel en parfaite adéquation avec la problématique identitaire autour de laquelle se brode la trame romanesque.

Jusque là, nous avons constaté que le principe fondateur de l'écriture bouraouienne se construit suivant la double technique fragmentation/défragmentation que l'auteure tente à tous les niveaux de surmonter. Point commun avec les éléments spatio-temporels, cette même logique de l'oxymore se révélera être en rapport avec la crise identitaire mise en récit. Ainsi, en position symétrique avec la première partie, la composition fragmentaire que l'auteure déploie ici est étroitement liée à la problématique du « je » autobiographique.

S'il est admis que tout récit se définit par rapport à sa continuité temporelle, ceux de Nina Bouraoui se présentent majoritairement sous une forme syncopée que génèrent notamment les pérégrinations entre « l'avant » et « l'après ». A ce caractère fragmentaire s'en suit donc de manière perceptible la mise à mal de la progression linéaire souvent suspendu par le vertige du ressassement. Quant aux récits qui affichent un semblant de contenu anecdotique, leur déroulement temporel demeure opposé au mode vectoriel en raison du désordre chronologique qui s'oppose à la rigueur narrative. La quête de reconstitution de soi rend en effet la progression des différentes intrigues narratives problématique : le retour au passé contraint, tel qu'il se précisera, le récit à faire des allers-retours entre l'avant et l'après et entre l'ici et l'ailleurs. Révélateur en effet de la crise identitaire, le retour à l'enfance algérienne, qu'entreprend la narratrice dans un va-et-vient incessant, est régi par une mémoire psychologique et photographique liée à un esprit confus.

Il est remarquable que dans ce type de récit nostalgique, le linéaire ne peut prétendre rivaliser avec le circulaire. Une circularité qui a besoin pour prendre sens de verbes qui rapportent des souvenirs d'autrefois. Sans surprise, cette oscillation permanente implique l'effondrement de l'harmonie de l'univers romanesque que l'auteure tente vainement d'établir. Nous allons voir que tout se dresse contre le temps : l'enfance et l'adolescence sont notamment les principaux éléments temporels qui empêchent la ligne saccadée d'avancer. Il arrive par ailleurs que le désir de retrouver l'innocence

d'un corps asexué pousse la logique de l'interruption temporelle à son paroxysme. Ce constat permet de mieux comprendre l'intérêt particulier que présente l'arrêt du temps chez la romancière.

L'espace bouraouien, à l'instar du temps, fait éclater à sa manière la cohérence du récit. Résumable en deux repères géographiques, l'espace se divise en deux catégories : d'un côté, l'Occident représenté par trois pays européens à savoir la France, l'Italie et Zurich et d'un autre côté l'Orient qui se réduit à l'Algérie.

Manifestement, cet espace clé de l'œuvre bouraouienne fait resurgir une crise identitaire fortement liée à cette patrie paternelle. L'idée dominante que l'auteure cultive dans son œuvre est celle d'une Algérie comme pièce manquante du puzzle identitaire. D'où sa tentative de le retrouver par le biais de l'écriture.

Dans cette voie de recréation du moi, l'écriture serait pour Nina Bouraoui un moyen de parvenir à faire revivre l'espace-temps de la période de l'enfance. Petit à petit, nous comprendrons en effet que la structure diégétique de l'œuvre entretient une relation de cause à effet avec son vécu.

Par contraste, nous avons décelé dans le traitement spatio-temporel qui régit l'univers romanesque le passage de l'éclatement à la liaison : la dispersion de la structure diégétique cède le pas à une forme de recomposition dont la fonction est sans doute de rassembler les éléments épars. Sur le plan temporel, cette démarche a sans doute pour effet de créer une linéarité syntagmatique dont l'objectif est d'échapper aux valeurs d'un passé révolu. Sur le plan spatial, elle serait un moyen de réunir en un seul endroit indifférencié les deux espaces d'origine.

Ainsi, sous-tendu par cette double vision, le dispositif spatio-temporel mis en place par Nina Bouraoui marque une rupture avec le mode de la représentation linéaire.

Pour le vérifier, voici les questions auxquelles nous allons tenter de répondre : Pourquoi se soustrait-elle au traitement classique des éléments diégétiques ? Cette technique serait-elle la plus adaptée à un récit de vie aussi tourmenté que le sien ? Admettant qu'elle est issue d'une pensée fragmentaire, l'errance spatio-temporelle serait-elle pour autant symptomatique de l'errance intérieure de l'auteure ?

Outre le désir de renouer ne serait-ce que fictivement avec l'enfance algérienne, le retour au passé peut-il évoquer l'idée d'un recommencement ? A ce sujet, le nombre

d'occurrences du vocable et de ses corrélats qui reviennent dans toute l'œuvre de Nina Bouraoui est hallucinant au point de poser un éventuel rapport entre l'angoisse devant la fuite du temps et la sémantique de la rupture ?

En contrepoint, quel lien établit-elle entre l'obsession d'enjamber le temps et la problématique identitaire ? Sans n'être qu'une simple représentation, la voie d'une identité à reconstruire pourrait expliquer la fonction que l'auteure assigne parfois au temps en le contraignant à s'allonger.

Au-delà de cette dichotomie temporelle, la mise en balance de la temporalité circulaire et de la temporalité linéaire serait-elle une tentative d'unir ses deux pays d'origines ?

Pareillement, étant donné que l'espace est en rapport étroit avec le temps, il serait de mise de nous interroger dans un premier temps sur sa stratégie spatiale que sous-tend la logique du fragment. Réfractaire à la ligne de partage, quel intérêt à mettre en vis-à-vis ses deux espaces de référence Algérie/France ? A quelle conclusion veut-elle aboutir ?

Il serait de rigueur dans un deuxième temps d'appréhender son projet de superposer des espaces diamétralement opposés. Mais encore, sa frénésie d'investir un lieu neutre demande à être élucidé. Par ailleurs, nous avons constaté que tous les espaces qui expriment la neutralité sont situés dans la zone occidentale. Ce choix nous intrigue éminemment et c'est ce que nous allons tenter d'élucider au cours de l'analyse.

Vérifions à présent chacun de ces deux éléments : d'abord le temps, ensuite l'espace.

Chapitre I]

Le temps « spirale » : entre retirement et étirement

L'approche de la dimension temporelle est, selon la critique, l'une des plus ardues. A la question qu'est-ce que le temps, beaucoup de penseurs répondent, à l'instar de Saint Augustin, que c'est une notion difficile à cerner. Déjà à son époque, le philosophe écrivait : « *Qu'est-ce en effet que le temps ? Qui serait capable de l'expliquer facilement et brièvement ? Qui peut le concevoir, même en pensée, assez nettement pour exprimer par des mots l'idée qu'il s'en fait ? (...) Si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus.* »¹³⁷ Pourtant le rationalisme classique depuis Aristote a répondu à l'interrogation en des termes accessibles à la raison : le temps reproduit l'itinéraire d'une vie humaine. Il suit le mouvement de l'horloge.

Support de tout récit, la question de la temporalité narrative a suscité moult débats et controverses sur la manière de le représenter dans la fiction. Etudier la temporalité revient donc à prendre en considération la manière de raconter les événements de l'histoire, si histoire il y a.

Pour les adeptes du courant réaliste, quoi de plus naturel que de reproduire le déroulement du temps du monde réel. Dans cette logique positiviste, c'est donc la chronologie des événements narrés dans le récit qui rend possible la représentation du temps. Le choix d'une telle configuration est la manifestation d'une conception linéaire qui imite tout simplement le temps de l'existence ; c'est-à-dire un temps qui progresse vers l'avant d'où d'ailleurs cette « flèche du temps » que l'on dessine de gauche à droite.

Dans cette configuration vectorielle, ni la répétition, ni les allers-retours ne sont de mise. Et la raison en est simple : la fiction remplit la fonction mimétique. Dans le sillage de l'illusion du réel, le temps dans le roman doit impérativement suivre cette ligne fictive comme pour rappeler que l'homme est soumis à cette trajectoire irréversible. Ladite conception n'autorise donc aucune dérogation à la règle canonique qui pose l'unité monodrome du temps comme la condition sine qua non de la vraisemblance. Elle juge les « hyperbates » temporelles, notamment celles qui poussent le désordre jusqu'à la rupture totale du fil continu, fort peu crédibles voire

¹³⁷ SAINT AUGUSTIN, *Les confessions*, Livre XI, Chapitre 14, Paris : GF-Flammarion [1964], 2004, p.264

invraisemblables par rapport au monde que le temps est censé représenter. En termes plus simples, le temps doit être l'interprétation de la succession des événements vécus. Robbe-Grillet écrit à propos de l'horizon d'attente du roman classique: « *un roman pour la plupart des amateurs- et des critiques-, c'est avant tout une histoire. Un vrai romancier, c'est celui qui sait « raconter une histoire ». Le bonheur de conter qui le porte d'un bout à l'autre de son ouvrage, s'identifie à sa vocation d'écrivain. Inventer des péripéties palpitantes, émouvantes, dramatiques, constitue à la fois son allégresse et sa justification.*»¹³⁸ Une citation que nous reformulons sous la forme d'un syllogisme qui se traduit ainsi : si la narration implique le fait de raconter une histoire et si raconter signifie la mise en ordre du déroulement de l'action telle qu'elle se réalise dans le temps de l'existence, alors il est aisé de comprendre dans cette perspective le choix de cette vision temporelle.

Or, la vraisemblance temporelle de la réalité quotidienne n'est pas la seule mesure du temps fictif puisque les faits narrés ne sont pas toujours orientés vers un dénouement. Et dans ce cas, l'approche conventionnelle de la temporalité se voit obliger de battre en retraite devant l'idée d'un temps lequel ne serait pas strictement successif.

Il est à ce sujet d'autres théories qui remettent en cause ce mode narratif, en l'occurrence celles du XX^e siècle. Le contexte de l'époque a donné naissance à une nouvelle vision du monde qui s'est manifestée sur le plan de l'écriture par de nouvelles formes de fiction. Dans le hic et nunc de cet environnement, rien ne pouvait ni ne devait s'inscrire dans la conception réaliste qui venait de tomber en discrédit. Cette seconde conception trouve la norme classique tout à fait réductrice et surtout incompatible avec la réalité déconcertante de la vie humaine.

Cité par E.Ruhe A. Robbe-Grillet ajoute: « *le réel commence juste au moment où le sens vacille.* »¹³⁹ Bien sûr, ceci amène les adhérents de cette conception à rejeter le crédo de la linéarité. Y. Kateb, cité par Kh.Zekri, le disait en ces termes : « *Pourquoi*

¹³⁸ROBBE-GRILLET A., *Pour un nouveau roman*, Paris : de Minuit, 1963, p.29

¹³⁹RUHE E., « Centre vide, cadre plein : Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet », p.39. www.opus-bayern.de

*faut-il qu'il y ait un commencement pour que j'aboutisse à une fin; puisque je m'aperçois que ma pensée tourne sur elle-même, laissons-la tourner.»*¹⁴⁰

Pour comprendre les deux régimes qui se jouent ici à plein référons-nous à celui qui, sans pour autant qu'il soit la seule figure de proue, fait dans ce domaine autorité, à savoir G. Genette. En s'appuyant sur la distinction entre le temps de l'histoire et le temps du récit, le narratologue écrit dans *Figure III*: « *Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant (...)) Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des évènements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes évènements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même.»*¹⁴¹ Et dans le cas où la ligne narrative est pervertie, Genette nomme les différentes discordances mises en cause « Anachronie ». Pour mémoire, le théoricien explique que le recours à cette technique n'est pas lié à l'écriture « anti-réaliste » puisque Homère en avait déjà usée dans l'*Iliade*. Nous le citons: « *On ne se donnera pas le ridicule de présenter l'anachronie comme une rareté ou comme une invention moderne : c'est au contraire l'une des ressources traditionnelles de la narration linéaire.»*¹⁴² Ce n'est donc pas une pratique moderne, mais on en abusait pas non plus jusqu'à nuire au schéma de la représentation : une forte perturbation du flux narratif ne peut avoir en effet comme conséquence que l'effondrement du sens.

A ce sujet, deux types de distorsion se rattachent à la notion du temps: la prolepse (narrer d'avance) et l'analepse (narrer après coup). Des formules qui peuvent sembler bénignes, mais dont l'examen s'avère d'une importance capitale dans la mesure où l'écriture de Nina Bouraoui est fondamentalement bâtie autour de ces allers-retours.

Dans son œuvre, la romancière réserve en effet une large place à la problématique du temps qu'elle soumet aux affres d'une mémoire blessée. Une mémoire qui à la fois

¹⁴⁰ZEKRI Kh., *Etude des incipits et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave le clezio*, Doctorat, Université Paris XIII, 1998, p.3.
www.limag.refer.org

¹⁴¹GENETTE G., *Figure III*, Paris : Seuil, 1972, p.77-79

¹⁴²*Ibidem*, p.80

cherche à oublier et s'insurge contre l'oubli. L'abondance du vocabulaire qu'elle emploie pour exprimer l'impossibilité d'aller de l'avant exerce son effet sur le plan de la narration en mettant à mal la linéarité. Considérée donc comme une catégorie narrative lourde de sens, le temps constitue ainsi chez Nina Bouraoui la toile de fond de ses écrits.

L'écriture de la romancière semble encore une fois être bâtie autour d'une temporalité qui rompt avec la tradition d'une histoire qui aurait un début et une fin. Il est d'ailleurs fort douteux que la romancière se soit souciée de la fable qu'elle déploie dans son œuvre. Constat à l'appui, le schéma narratif dont elle s'est servie nous permet de dire qu'elle a relégué la fable au second plan. Ce qui porte à croire que la préoccupation de la romancière est loin de répondre au besoin d'une mimésis fondée sur la rationalité.

Nonobstant l'échec d'une histoire référentielle au sens des réalistes, la structure temporelle telle qu'elle est mise en œuvre par Nina Bouraoui est en soi un paramètre de lisibilité. Autrement dit, c'est une pratique signifiante au même titre que n'importe quel autre élément poétique participant de son écriture.

Nous sommes en effet éminemment déconcertées à la lecture de ce qui y est narré et impressionnées par cette technique alternée qui révèle, à notre sens, dans le traitement du temps une compétence littéraire. Incontestablement, la structure temporelle que l'auteure met en place est assez intéressante dans le sens où elle s'élabore à partir d'une double conception. En effet, Nina Bouraoui a gratifié ses récits d'une composition complexe qui n'est ni tout à fait dans la conception traditionnelle du roman balzacien ni tout à fait dans la modernité narrative ; le temps peut apparaître parfois sous une forme de bric-à-brac narratif et parfois d'autre sous l'aspect d'une structure qui avance et qui recule. Cela dit, les deux sont étroitement liées, elles sont consubstantielles l'une à l'autre et coexistent simultanément comme l'envers et l'endroit d'une même feuille de papier. Une stratégie qui mimerait la fondamentale crise identitaire de l'auteure. Nous le verrons, lorsque l'une se met en avant, l'autre se met soi-disant en suspens, mais sans disparaître complètement. Cet énoncé illustre parfaitement ce double mouvement du temps bouraouien: « *il y a une fuite et un resserrement du temps* » (*Mes mauvaises pensées*, p.240) On pourrait dire sans contredit que cette structure mitigée fait écho aux préoccupations du « je » partagé

entre l'envie de revivre le passé et le désir de lui échapper : « *je suis enfermée, astreinte au retrait et à la fuite du temps* » (*L'âge blessé*, p.55) En tous les cas, ce va et vient entre passé et présent marque son impact sur la gestion du temps lequel se fonde, comme nous venons de le souligner, sur la l'enchevêtrement de deux plans, à première vue, irréconciliables.

Là encore, cette conception du temps n'est pas nouvelle ; elle s'inscrit dans la logique de l'éternel retour que certains attribuent aux Grecs et d'autres aux Romains. Edith Sizoo, cité par M. Sauquet, appelle cette coexistence des deux temps- cyclique et linéaire - le « temps spirale ». Voici ses propos : « *comme les évènements récurrents ne se passent pas exactement de la même façon, cette notion du temps ne devrait pas être vue comme circulaire, au sens d'un cercle fermé, mais plutôt comme une spirale allant vers l'avant. En Afrique au sud du Sahara, ajoute-elle, le temps est essentiellement conçu comme un temps-évènement. La longueur du temps n'est pas mesurée par les unités invariables de l'horloge, mais vécue comme relation entre les évènements qui se sont passés, ceux qui arrivent maintenant, et ceux qui vont inévitablement ou immédiatement se produire.* »¹⁴³

Ainsi, à mi-chemin entre le classique et le moderne, Nina Bouraoui, par le mélange des deux cas de figures, semble malgré tout marcher sur les traces des nouveaux romanciers puisque elle emploie des moyens que l'esthétique de la vraisemblance ne cautionne pas. De fait, prise en tenaille entre deux configurations, la temporalité chez Nina Bouraoui n'est ni tout à fait celle des Occidentaux ni tout à fait celle des Orientaux. Que faut-il en déduire, sachant que son choix pour ce régime temporel est lié à une préoccupation personnelle ?

Conformément aux deux conceptions, l'examen de l'organisation temporelle se fera en deux temps : nous nous intéresserons d'abord à la conception du temps ramassé, voire arrêté, qui s'accompagne d'une réflexion sur la problématique du corps sexué. Ensuite nous aborderons la seconde catégorie temporelle à savoir le temps étiré. Une représentation dont la linéarité syntagmatique, bien qu'elle ne tient qu'à un fil

¹⁴³SAUQUET M., *L'intelligence de l'autre : prendre en compte les différences culturelles*, Paris : Charles Léopold Mayer, 2007, p.150. www.books.google.fr

d'araignée, assurerait une double fonction : couvrir les blancs d'une existence lacunaire et permettre de se libérer des effets d'un passé douloureux.

Dans ce qui suit, nous nous proposons donc d'étudier la représentation du temps et d'essayer de saisir le rapport qu'une telle temporalité entretient avec la problématique identitaire qui constitue la pierre angulaire du projet littéraire de l'auteure. Avant d'entrer dans les détails, gardons en mémoire pour y répondre cette ultime question : Que faut-il retenir d'une telle conception ?

1. Le temps arrêté par le retour du même

Nous sommes tentées de qualifier cet intitulé d'illustration littérale de la conception circulaire qui sera mise en avant dans les lignes suivantes. Pour comprendre d'emblée la configuration physique d'une telle représentation, référons-nous à la citation de J. Annequin : « *Rappelons que par temps cyclique, il faut entendre ou bien un temps constitué de périodes qui se succèdent à l'infini sur une ligne ouverte-on a alors un temps spiral qui suit un mouvement hélicoïdal et décrit des cercles multiple- ou bien, plus étroitement, un temps dans lequel le dernier instant d'une période est identique au premier instant de la période qui suit.* »¹⁴⁴

Le mot-clé à retenir est sans doute le mot « identique » et le retour d'éléments identiques ne peuvent que pervertir en effet l'ordre chronologique du narré. Cela dit, la répétition n'a été considérée comme procédé de subversion qu'avec les nouveaux romanciers. M.-L. Bardèche, entre autres, allie cette figure de rhétorique à l'écriture de la modernité, domaine où « se manifestent, dit-il, plus particulièrement les phénomènes de reprise textuelle systématique (intentionnelle) et de quelque ampleur (transphrastique). »¹⁴⁵

Pour sa part, Alain-Robbe Grillet soutient que « *dans le récit moderne, on dirait que le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il n'accomplit plus rien.* »¹⁴⁶

E. Happenot, qui consacre tout un site à l'apport de M. Blanchot, reprend quant à lui une des citations du théoricien dans laquelle il énonce clairement que : « *L'écriture fragmentaire pense, mais aussi met en scène cette épreuve du Temps comme 'absence de temps'* »¹⁴⁷ Selon ses dires, le poéticien qui a été travaillé par une interrogation que Kant avait posée bien avant dans sa *Critique de la Raison pure*, a remis en question la

¹⁴⁴ANNEQUIN J., *Dialogues d'Histoire Ancienne*, Presses Universitaires de Franche-Comté 29/1-2003, p.10. www.books.google.fr

¹⁴⁵ Cité par S. ORACE, *Le chant de l'arabesque : poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Rodopi, B.V., Amsterdam –New-York NY 2005. p.20. www.books.google.fr

¹⁴⁶ROBBE-GRILLET A., *Pour un nouveau roman*, op.cit, p.133

¹⁴⁷HOPPENOT E., «Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire, le temps de l'absence de temps », 2005. www.remue.net

définition classique de la succession du temps¹⁴⁸. Car d'après Blanchot : « *la temporalité n'est pas une ligne irréversible, successive de présents qui passent. C'est pour cette raison que ce temps est nommé « le temps mort » ou « contretemps ».* »¹⁴⁹

En effet, dans une esthétique moderne, voire du morcellement, les moments de silence peuvent constituer le fondement même et la raison d'être d'une œuvre. Or, nous devons savoir que Nina Bouraoui ne redéfinit pas cette catégorie du roman pour des raisons exclusivement esthétiques. La répétition est dans son cas loin d'être involontaire. Elle est liée à une quête obsessionnelle d'un temps perdu qui se solde par un mouvement de retour en arrière mettant en péril l'acte de la narration. Bien sûr, la redondance, qui serait ici signe d'un traumatisme, engage l'œuvre dans une crise de la représentation temporelle. D'où le choix du titre qui exprime une idée négative. L'œuvre repose en effet sur la répétition de certains événements identiques, assortis quelques fois de quelques timides variations, qui contraignent le récit à tourner en rond. Répétés à l'infini, les fragments ressassés donnent ainsi à la trame autobiographique un aspect fort elliptique. Le texte bouraouien est sans contredit un texte perforé en raison de ces « anomalies » narratives qui porte atteinte à l'intégrité du continu. Leur présence abondante dans l'œuvre de Nina Bouraoui donne lieu à ce que G. Genette appelle « ellipse ». Dans la partie de *Figure III* qu'il consacre à la durée, voici la définition qu'il nous en donne : « *Du point de vue temporel, l'analyse des ellipses se ramène à la considération du temps d'histoire éliidé.* »¹⁵⁰ Les segments dont il est question ici occupent donc la place d'évènements qui sont volontairement passés sous silence. Et la seule raison qui peut-être pointée du doigt ici est qu'ils ne représentent pas ce vers quoi tend le projet d'écriture de la romancière: tout le récit autobiographique est quasiment réduit à une seule scène qui revient sous différentes facettes. L'arrêt du temps, comme nous le constaterons après coup, est lié particulièrement à l'idée d'une obsession pour une période que l'auteure tente coûte que coûte de revivre itérativement par rythme syncopé. Et de quelle période s'agit-il ?

¹⁴⁸ *Idem.*, *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Paris : Complicités, 2006, p.13

¹⁴⁹ *Ibidem.* www.remue.net

¹⁵⁰ GENETTE G., *Figure III*, *op.cit.*, p.139

Nous y voilà. Une seule lecture de l'œuvre bouraouienne suffit à comprendre qu'elle tourne autour de sa petite enfance.

Point d'orgue de sa problématique, c'est en effet cette obsession de retrouver ce passé qui nous autorise à voir dans cette répétition à l'infini l'équivalent d'un temps mort.

Ce constat est à notre sens parfaitement approprié, puisque la ligne courbée suspend à cause de la redite la coulée du temps. D'ailleurs, la suppression de certains faits au profit de ce segment évènementiel génère une perte de sens qui compromet la lisibilité du récit.

Il n'est pas vain de le répéter, c'est la répétition de cette unité diégétique posée comme le noyau de l'anecdote qui justifie la forme circulaire du temps dans cette œuvre. En invitant ce qui n'est plus à s'installer dans le présent, l'auteure fait le choix d'une architecture temporelle qui nous paraît très proches des citations mentionnées plus haut. Par ailleurs, on constatera sans grand étonnement que ce passé lointain qui occupe une place d'honneur dans l'œuvre de la romancière est étroitement lié à sa terre paternelle. Bien sûr, la tentative d'y accéder va mener la narratrice à rompre la ligne du temps et à se focaliser sur des séquences considérées comme décisives dans la reconstitution de sa personne. S'engager sur cette voie signifie par conséquent aller à la rencontre de la petite fille qu'elle fut. Et donc encore une fois, c'est précisément le regard rétrospectif de la narratrice rivée à son enfance algérienne qui nous contraint d'y percevoir une représentation circulaire du temps.

Ainsi, en cherchant à abolir la barrière du temps, Nina Bouraoui souhaite, à travers son personnage, revivre des moments qui se refusent à l'oubli. Par ce geste simple qu'elle répète, apparaît avec évidence une volonté de revenir à l'âge de l'insouciance. Mais pas seulement, car il y aurait derrière cette manœuvre cette un autre intérêt majeur : dans cette perspective d'approcher un jadis qui se dérobe, les îlots de mots qu'elle réitère par intermittence lui assureraient la sauvegarde de sa culture algérienne. Contrairement donc à la mauvaise réputation de cette rhétorique que l'on décrit comme une marque de faiblesse, la répétition chez Nina Bouraoui est une lutte contre l'oubli. Elle aurait un rôle considérable dans l'acte de renaissance qui se devine ici.

A ces deux objectifs se joint un troisième ; repousser le temps de l'âge pubert. En effet, bien qu'elle soit un point focal de cette quête d'identité, la nostalgie de

l'enfance n'est pas pour autant le seul motif de l'arrêt du temps. Les multiples retours en arrière auxquels elle a recourt fréquemment se veulent, nous le verrons subséquemment, des points d'attente qui se dressent pour faire barrage notamment à la puberté considérée de mauvais augure. Constat avéré, toute possibilité d'aller de l'avant est quasiment interrompue par les recours fréquents à la période du passé.

Les deux séquences qui expriment ce désir d'échapper à l'œuvre du temps sont intitulées respectivement le temps ravigoté et le temps du corps.

Nous examinerons cela plus attentivement au moment où nous aborderons chacun de ces deux éléments. Avant, arrêtons-nous brièvement sur ce qui cause cette clôture du temps à savoir l'instantanéité. Pourquoi faire valoir l'instant présent ? Une question derrière laquelle se profile une autre, celle de savoir de quel moment présent l'auteure veut assurer la pérennité ?

A l'évidence, en optant pour une représentation synchronique, la romancière s'est fixée comme tâche de faire d'une période éphémère un instant permanent. N'est-ce pas qu'en arrêtant la coulée du temps, elle dévoile son désir d'immobiliser un moment de son histoire personnelle depuis lequel son existence est appréhendée ? Orienter la flèche du temps, c'est en effet se placer dans une posture de reconstruction d'une réalité abîmée par l'existence fuyante.

Corrélée à l'emprise nostalgique d'une enfance bienheureuse, l'auteure érige donc l'instant présent en mode de pensée. Dissoudre la ligne du temps est ce qui ressort clairement de cet énoncé : « *J'efface tout si vite. Je suis dans la seconde. Je préfère la sensation immédiate. Ainsi je prends la force du temps.* » (*Garçon manqué*, p. 100) Expression d'un oxymore, cette union de temps opposés annule l'idée de la dialectique des temporalités : « *Je réunis les temps, opposés, en un seul instant.* » (*Le Jour du séisme*, p.37) Faut-il dire que cette ubiquité temporelle à laquelle elle donne ici sa pleine fonction lui autorise des retrouvailles avec le temps perdu ?

Rien ne semble effectivement lui apporter autant de bonheur que ce « jadis » dont le lien n'a jamais été rompu. On l'aura compris, cette immuabilité dans le présent n'a pour impératif que de faire revivre à l'infini un passé enseveli. On dit que « le bonheur est désir de répétition ». Ici, le désir de pérenniser le plus longtemps possible la période de l'enfance semble le confirmer. Tel est le tour de force que tente la narratrice

d'accomplir grâce à la magie du souvenir. Paroxysme de la confusion : quant le passé surgit dans le présent, il devient difficile de dire avec précision de quel moment il s'agit. Tout se confond, tout se mêle et se réunit autour de ce moment clé lequel concentre en soi une variété de sensations qui constellent autour d'une éternelle nostalgie: « *Je suis dans cet instant, là.* » (*Garçon manqué*, p. 99)

Devant la figure de l'enfant qui l'oblige à se retourner sur celle qu'elle fut, la mémoire de la narratrice se lance à rebours et brouille le cours du temps. C'est de cette nostalgie et de cette influence d'un passé qui refuse de mourir qu'est né ce présent à double fond. Dans cette exemple, il est clairement dit que le présent se vit selon la perspective du passé: « *je sais que je ne soigne pas mon aujourd'hui, il y a chevauchement des temps, je soigne mon enfance.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.209) Une telle approche du temps révèle sans doute la crainte d'avancer vers l'inconnu. Le sentiment de peur proviendrait de l'idée de rompre avec ses repères. Le futur est encore plus opaque tant il n'y a rien à lire sur sa page active: « *Le lendemain était un jour que je nommais le jour blanc.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.59) Nous imaginons sans peine l'état d'égarement qui s'accapare de son esprit au point de ne voir que le néant: « *je ne sais rien de mon avenir* » (*Avant les hommes*, p.29)

Lieu de réconfort, c'est à cette échelle de temps qu'elle oublie son manque à être. D'ailleurs, la peur de ne plus pouvoir s'y ancrer est comparée au spectre de la faucheuse qui l'épie sournoisement. Cette angoisse de la séparation transparait dans tous les recueils de l'auteure. Celle-ci décrit à chaque fois et de la même manière la frénésie de la narratrice qui revit douloureusement l'amertume du trépas. Selon elle, plus le temps avance, plus le pas du vide se fait entendre et annonce le glas d'une vie agonisante. Elle se souvient du futur couplé à la mort qui arrivaient vers elle en faisant teinter ses cloches: « *Moi, je n'oublie pas ma mort(...) je ne la perds pas de vue, elle est à l'horizon.* » (*Le Bal des murènes*, p.22) Voilà pourquoi elle redoute d'avancer sur le fil du temps : « *... avancer vers l'abysse du dernier jour.* » (*Point Mort*, p.24) Terrifiée par une fin désavantageuse, pour éviter de tomber dans l'effroyable gouffre qui lui servira de dernière demeure, elle repousse aussi fort qu'elle le peut le point de non retour : « *La ligne du passé coupait la ligne du présent en un point grossier : le point final de la mort.* » (*La voyeuse interdite*, p.94)

Mais de quelle mort parle-t-elle ? De celle du corps, ou de celle d'un pays?

En examinant attentivement les occurrences liées à la suspension du temps, une seule idée en ressort : « s'hiberner » dans le passé est la seule façon de rester à proximité du pays avec lequel la narratrice tente de dialoguer. En d'autres termes, ce temps immobile la ramène dans le giron de sa terre-paternelle. Cet énoncé, dans lequel la terre désigne le territoire algérien, confirme notre lecture : « *Ma terre est mon temps.* » (*Le Jour du séisme*, p.54) Une lecture consolidée par le vocable de la « mort » que l'auteure emploie pour faire doublement référence au pays de l'enfance. N'oublions pas que dans cette contrée, si l'on s'en tient à sa vision propre, le temps est synonyme de mort : « *il fait un temps de mort. Je suis à la fin de ma vie* » (*L'âge blessé*, p.34) Les jours passent sans vraiment passer, dit-elle. Axée sur l'association de deux verbes opposés, cette antithèse a pour objectif de remettre en question la notion même du mouvement: « *je marche, je suis immobile* » (*Poupée Bella*, p.8) Dans ce pays, l'idée de progression se conçoit, d'après elle, difficilement pour ne pas dire qu'elle ne lui convient d'aucune façon, peut-on lire aussi. D'ailleurs le vocable « guelta » qu'elle emploie ci-après est assez éloquent : bien qu'elle soit une source d'eau, ce mot d'origine arabe rappelle impérativement les régions désertiques figées dans leur nature à l'état brut: « *je somrais dans une guelta où le temps avait interrompu sa marche inéluctable, son envie de toucher à la fin abyssale de sa fonction.* » (*La voyageuse interdite*, P.50) Par analogie, le temps dans ce pays souffre d'anachronisme chronique qui le contraint à s'enliser dans les profondeurs d'un passé primitif. C'est pour cette même raison que l'auteure remet en question les adverbes temporels de l'irréversibilité. Pareillement au niveau de la fiction, la narratrice, sur un ton ironique, se moque de ces déictiques qu'elle trouve creux et sans valeur: « *Aujourd'hui : adverbe désignant le jour où on est. Définition risible quand aujourd'hui n'est pas un repère mais un simple rappel d'hier, identique à avant-hier et à demain. Le temps fuit aujourd'hui et aujourd'hui fuit le temps (...) Le présent n'est pas plus que le passé* » (*La voyageuse interdite*, P.123) Puisque dans ce pays les jours se ressemblent et ne se renouvellent pas, pourquoi s'obstiner à les différencier ? s'interroge-t-elle: « *Je me retrouve dans un espace amputé de son temps* » (*La voyageuse interdite*, P.123)

Il faut reconnaître que la force de l'écriture bouraouienne se fonde sur l'exqu Coasté de ces images allégoriques qui la nourrissent. En voici une des plus imagées: « *hier et demain ont abandonné leur têtes dans le panier des accusés, mon temps est une poudre stagnante, une poussière mouillée qui ne s'écoule plus.* » (*Le Bal des murènes*, p.35) Imagination exubérante, ce sont aussi ces passages au sens figuré qui arrêtent le déroulement du temps. En ouvrant des espaces parallèles à la fiction, la romancière crée des arrêts sur images compromettant par conséquent la linéarité du récit.

Face à une pareille déclaration, nous ne pouvons qu'être interpellées par cette description négative que la narratrice associe à son pays. Celle-ci, fidèle à sa conception, recourt à l'usage d'un lexique approprié à la situation : la limpidité de ces propos soutient cette idée centrale d'une Algérie qui s'engouffre dans un passé archaïque: « *le temps est inutile, ma mémoire a fendu sa ligne de trot, son incidence, il tourne en rond.* » (*L'âge blessé*, p.49) Le plus inquiétant c'est que les habitants, tel qu'il est sous-entendu, semblent y trouvaient leur comptes : « *Ils vivaient en l'an 1380 du calendrier hégirien, pour nous c'était le tout début des années soixante-dix.* » (*La voyeuse interdite*, p.22) Pour noircir le tableau, la narratrice va même plus loin jusqu'à assimiler la vie dans ce pays à celle menée au commencement du monde. Et voilà qu'elle lâche l'expression crue qui renvoie le pays à l'Antiquité, voire aux premiers temps de l'humanité: « *La terrible immobilité de ce nouveau temps. L'âge de pierre.* » (*Garçon manqué*, p. 80) Cela explique le ton lourdement tragique qui se dégage de cet énoncé : « *Invincible tristesse ! elle rend le temps statique comme un bloc de plomb contre lequel je me heurte, me frotte et me blesse tous les jours* » (*La voyeuse interdite*, P.17)

L'instantanéité qui prend ici une valeur négative serait donc liée aussi, dans une certaine mesure, à l'histoire d'une Algérie rétrograde. L'immuabilité se confond, dans ce cas, avec l'image d'une terre malade d'elle-même : « *Le temps algérien est une maladie. Il appauvrit. Il égare.* » (*Garçon manqué*, p. 40) Pour le dire avec les mots qu'il faut employer dans une telle situation, elle n'hésite pas à utiliser une image probante en l'assimilant à un tremblement de terre : « *Je perds l'avenir. Le séisme impose le temps fixe de la peur, une mauvaise éternité.* » (*Le Jour du séisme*, p.15)

Dans ce contexte funeste, voici comment la narratrice formule son mal-être: « *mon existence inutile qui me mène vers sans détour vers un paysage abyssal : mon décès.* » (*La voyeuse interdite*, P.106) La déprime, la déception, le malaise sont donc les mots phares qui se dégagent de son constat : « *La stérilité de mon existence a germé dans le ventre de ma mère, celle de mes petites germera dans le mien.* » (*La voyeuse interdite*, P.17) C'est la raison pour laquelle elle se décrit comme prise en otage dans une sorte d'espace où « *La notion du temps n'existait plus* » (*Le Bal des murènes*, p.38)

Pétrifiée par le souvenir de cet épisode malheureux qui ressurgit, elle s'imagine bloquée par un mur lugubre qui fait office d'une sépulture. Cette représentation est remarquable car elle réussit à travers elle à créer une hypotypose qui concrétise son angoisse: « *Je regarde autour de moi, l'horizon est coupé* » (*La voyeuse interdite*, P.106) Remarquablement bien menées, ses images sont parfois tellement effroyables à tel point qu'elle frôle totalement la frénésie.

Voici un autre exemple qui dit encore pour la énième fois que dans ce pays le temps n'accomplit aucune avancée : « *ignorer le temps, il ne passe pas, il trépassé* » (*La voyeuse interdite*, P.65)

Les propos précédents montrent bien de quoi il s'agit mais ne disent pas quelle est la raison qui accule l'écoulement du temps à s'interrompre. D'où la nécessité de réitérer une question déjà posée, mais qui mérite d'être rappelée puisque la réponse se trouve dans le passage qui vient juste après l'interrogation : De quelle situation sociale la suspension du temps est-elle la métaphore ?

Cet extrait offre l'explication tant attendue: « *le temps s'est arrêté dès nos premiers cris, les barbes brunes, acide à la main (...) le voile s'échange contre une robe terne aux manches trop longues, mes sœurs couvrent leurs chevilles et répudient leur sexe* » (*La voyeuse interdite*, p.72/73) En choisissant de figurer cette conception du temps mort, l'auteure voulait ainsi exprimer avec force la situation agonisante de ses pairs qui vivent sur ce territoire statique. Statique, voilà un mot phare pour rendre compte d'une réalité bien amère. S'érigeant en porte-parole de la gente féminine, lorsque la narratrice pointe du doigt son cas, c'est au nom de toutes les femmes algériennes qu'elle en témoigne. En cela, la suspension du temps vise à représenter un problème social ; celui de la condition de la femme dans ce pays aux valeurs arriérées. Cette

symbolique du temps qui trépasse figure donc la situation désastreuse du genre féminin déclaré coupable dès la naissance. Injustement, dit-elle, le sort de la femme est scellé par la loi du patriarcat et par celle de l'intégrisme qui s'est abattu sur le pays depuis son indépendance: « *Dès 1970 la violence algérienne est dans la rue. Elle vient du temps immobile.* » (*Garçon manqué*, p. 39)

Ce passage est sans doute plus explicite : « *Dès la puberté, les femelles de la maison durent vivre cachées derrière les fenêtres d'un gynécée silencieux où le temps avait perdu sa raison d'être. Les heures s'écoulaient lentement puis finirent par disparaître, anéanties par l'irréalité de notre existence !* » (*La voyeuse interdite*, p.22) La description péjorative que l'auteure y établit est telle qu'elle offre un tableau sombre et sinistre de ce qu'est la vie d'une femme algérienne. Face au chaos, le mieux, se dit-elle, est d'attendre espérant que le soleil se lève un jour: « *Je m'endors (...) en espérant que demain sera vraiment demain.* » (*La voyeuse interdite*, p.64)

Ce qui vient d'être évoqué nous permet de réaffirmer ce que nous avons postulé en rapport à cet élément, à savoir que l'idée de l'instantanéité n'entre pas en rivalité avec celle de l'enfance. Elles peuvent sembler en conflit mais elles sont intimement liées l'une à l'autre, car s'agripper au petit âge est un gage contre le devenir désastreux de la vie adulte de la femme algérienne. En termes plus précis, l'arrêt temporel que l'auteure ménage a pour impératif de faire barrière à un futur dont le spectre qui se profile annonce le désastre. Sans contredit, l'arrêt du temps est l'expression d'une angoisse de se voir grandir dans un environnement hostile à la féminité. Une angoisse accompagnée du son du métronome ; le tic tac auquel elle s'est heurtée très tôt dans sa vie et qui depuis s'est imprimé dans sa mémoire : « *je sais que dans mon enfance, il y a une peur du temps qui s'efface et que je porte très tôt une montre pour savoir, combien de minutes dans la mer ? Combien d'heures dans ma chambre ? Combien(...) pour trouver le visage de mon père* » (*Mes mauvaises pensées*, p.204)

Pour la narratrice, vouloir rester dans l'abîme du présent constitue donc, entre autres, une sortie de secours. Terminons cette entrée en matière par cet exemple qui sert à introduire le premier sous-titre de cette partie: « *je me recroquevillais alors au fond de l'instant.* » (*Point mort*, p.44)

a. Le temps de l'évènement ressassé

Nous avons cité précédemment un moment clé de l'histoire de la narratrice qui empêchait, entre autres, le temps de la narration de suivre sa trajectoire. En effet, si l'autobiographie est, par définition, une narration linéaire, le flux temporel de ce récit de vie est continuellement interrompu par des flash-back qui nous projettent dans des retours en arrière. Pour préserver des souvenirs indispensables pour un « je » en instance de reconstruction identitaire, la narratrice autobiographique lutte contre la volatilité d'un passé en opérant une plongée dans l'abîme du temps.

Il n'est probablement pas exagéré de dire que l'intégralité de ce récit de vie se résume à l'enfance de l'auteure-narratrice. Toute l'œuvre de Nina Bouraoui correspond, pensons-nous, à la recherche de ce temps perdu. Ce ressassement qui peut paraître lassant laisse entrevoir une problématique de perception de soi. Il peut être vu également, d'un point de vue psychanalytique, comme un mécanisme de défense en ce qu'il permet une connexion avec l'objet d'amour. Le flash-back peut en effet être considéré comme un objectif thérapeutique dans la mesure où il permet de faire taire l'angoisse liée à l'absence de la « mère ». Socle primordiale de sa quête identitaire, le passé algérien est à fortiori ce qui motive la « déchronologisation » du récit en cours.

Au-delà de sa fonction narrative, ce procédé rétrospectif, tel qu'il se précisera au cours de l'analyse, métaphorise un besoin de renouer avec les racines du pays paternel.

Son ambition de se garder contre le malheur d'une dérive autobiographique est ce qui la ramène sur les traces de son histoire lacunaire. On discerne ainsi aisément ce qui a motivé le recours à l'analepse : son usage excessif est vraisemblablement lié un argument identitaire, celui de faire surgir de l'abîme de l'autrefois des pans mal connus de sa personnalité. C'est dans ce passé lointain qu'elle pense conquérir une meilleure connaissance de soi-même. Nostalgique et en mal de repères, elle s'agrippe donc à des fragments de sa vie antérieure qui lui permettent de revivre les moments les plus marquants d'une expérience paisible vécue essentiellement en terre d'Algérie.

On l'aura compris, la rétrospection résout la problématique des trous qui séparent son présent de son passé. Cette reconstruction est aussi le désir de Nina Bouraoui. Nous verrons à ce propos que les souvenirs ressassés rappellent en effet étrangement l'enfance de la romancière. Il semblerait, par certains aspects, que le passé revisité soit

transcrit tel qu'il aurait été vécu par Nina Bouraoui. La ressemblance entre l'auteure et son avatar est telle que l'on se demande si c'est de la littérature ou un document d'état civil.

Roman ou autobiographie, une chose est sûre : le retour à l'enfance est aussi chez l'auteure franco-algérienne plus que nécessaire ; il est l'équivalent d'une cure psychologique qu'elle entreprend par le biais de l'écriture. Notons en particulier que la nostalgie du lieu bien-aimé est aussi un hommage rendu aux grands-parents algériens, Rabiâa et Bachir. C'est aussi la hantise de les retrouver qui balise le chemin du retour de la narratrice. Celle-ci voudrait sans doute par ces retrouvailles se situer par rapport à ceux dont l'histoire lui permet de s'approprier sa mémoire. Mais comment se lover à nouveau dans les bras de ces êtres chers pour qui elle voue un amour infini, si ce n'est en rusant avec le temps. Ainsi pour savoir d'où elle vient, elle entreprend de remonter le temps de ses souvenirs enfouis avec l'espoir de découvrir ce qu'elle a traversé. Ainsi narrativement, le récit demeure, à hauteur de la diègèse, ancré dans un passé hautement symbolique qui acquiert une stabilité dans le temps malgré ses apparitions furtives. Ce passé est celui d'une enfance pétrie dans le creuset de la double culture. D'où ce double discours qui accompagne le retour du refoulé :

Dans un premier temps, la narratrice nous apprend en effet que l'irruption des souvenirs s'est imposée à elle et qu'elle n'a rien pu faire pour les repousser. C'est ce qui ressort fortement de ses exemples. Les énoncés ci-après expriment avec acuité la réapparition angoissante mais surtout envahissante de cet hier qui se rue sur elle. Reconnaissons que cette comparaison qu'emploie l'auteure-narratrice est loin d'être réjouissante : « *mes livres qui sont comme des cercueils, ils contiennent la vie morte, ils sont faits de souvenirs* » (*Mes mauvaises pensées*, p.82) L'emploi de l'adjectif « brutale » dans : « *la mélodie **brutale** chevauche la réalité sur un rythme connu de tous : le passé ravigoté.* » (*Point mort*, p. 100) nous le confirme.

En référence à ces dires, il ressort que la mémoire de la narratrice s'est trouvée prise d'assaut par des souvenirs qu'elle n'a point cherché à revivre. L'usage de la personnification dans ce passage: « *Le passé frappe.* » (*Le Bal des murènes*, p.13) ou encore dans celui-ci : « *mon enfance (...) frappe à ma porte* » (*L'âge blessé*, p.18) est de ce sens tout à fait approprié, car le but est de mettre en relief l'acte agressif de ce

temps qui lui fait violence en l'incitant à se poser des questions sur sa vie d'autrefois. Happée par la foudre du passé: « *Mais l'enfant est là, triomphante, elle retient, exige, dicte sa loi. Elle me prolonge. Elle m'arrime à son corps de lait.* » (*L'âge blessé*, p.75), elle s'interroge sur le retour de l'enfant qu'elle fut. Se sachant épiée, elle se retourne espérant comprendre ce qui a pu se produire pour arriver enfin à surmonter sa crise: « *je me demande ce que j'ai raté dans mon enfance* » (*Mes mauvaises pensées*, p.217)

Décidée à lever le voile sur son passé, elle parcourt le labyrinthe de sa mémoire et s'engage sur le chemin de l'enfance. Son intention est d'explorer ce qui paraît à ses yeux énigmatique. C'est pourquoi elle s'applique à élucider les zones d'ombres qui auréolent son enfance. Objet de son souci, c'est elle qui cherche à présent à mettre la main dessus: « *je cours après mon passé.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.47)

Persévérante, elle réussit au terme de son douloureux voyage à ressusciter ce qui sommeillait sous les décombres de sa vie d'avant : « *Je ramenait le souvenir à l'aide d'un câble métallique tendu entre le présent et mon petit passé* » (*Point mort*, p. 43)

Poussée par une conscience malade, elle se met à creuser avec détermination: « *Ma mémoire déterre mon enfance* » (*L'âge blessé*, p.49) jusqu'à étreindre à bras le corps celle qu'elle fut : « *le passé me tend une corde, je saisis mon enfance* » (*L'âge blessé*, p.55) A sa grande surprise, elle se découvre sous son regard dans une représentation différente de ce qu'elle avait d'elle-même. Perplexe, elle éprouve un malaise face à soi, mais au lieu de rebrousser chemin, elle décide d'aller au bout de son enfance pour comprendre ce qui assombrit son horizon.

Chemin faisant et au fur et à mesure, la zone d'ombre s'élargit et c'est là que la jubilation ressentie au début de la fouille tourne au tragique : la narratrice découvre qu'en dépit de quelques moments de joie connus dans sa tendre enfance, il y a des points d'ombre dans son histoire personnelle qui rendent impossible la reconstruction de son Moi éclaté. Petit à petit, les dessous du drame se révèlent à elle et laisse s'échapper de sa bouche l'amère vérité : « *Il me manque des bouts d'enfance* » (*Avant les hommes*, p.15) Désormais, elle sait ce qui la sépare d'elle-même : « *j'ai le souvenir de l'enfance mais je n'ai pas le souvenir d'avoir été un enfant, il me manquait des parts de rêves* » (*Avant les hommes*, p.33) Emue par ce qu'elle vient d'apprendre, elle

qualifie sa détresse en ces termes : « *je porte mon enfance, avec regret.* » (*L'âge blessé*, p.106) Ne pouvant changer le cours des choses, elle s'arme de courage et s'engloutit dans sa propre douleur. Plongée dans ses souvenirs, elle se voit assaillie par l'insistance d'une scène qui lui déchire le cœur. Toute sa souffrance vient de cette séparation d'avec le pays paternel.

Le problème peut se résumer en quelques mots : en conflit avec l'héritage culturel du pays, la famille de la fillette décide de quitter au plus vite cette terre hostile sans lui laisser le temps de lui faire ses adieux. C'est pourquoi, elle a toujours considéré cette fuite comme la raison majeure de l'éclatement de son Moi profond. Pour mieux marquer ce choc affectif dont elle est victime, elle n'hésite pas à recourir à un lexique du registre criminel en désignant sous forme impersonnelle les accusés: « *On assassine mon enfance. Je perds l'origine.* » (*Le Jour du séisme*, p.15) Cet exemple est bien propre à nous faire comprendre les conséquences d'une telle rupture: « *je me suis envolée de mon enfance avant qu'elle soit finie.* » (*Garçon manqué*, p. 145)

Mais comment y remédier ? Comment guérir de ce mal-être ? se demande-t-elle. En réfléchissant à un moyen de s'en sortir, une seule action lui paraissait salvatrice ; retourner nécessairement au moment où tout a basculé dans sa vie : « *Je suis ramenée à mon point de fuite, je suis ramenée à ma ligne algérienne qui est la ligne de départ d'une course de fond : ma vie.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.252) pour affronter les blessures de l'enfance puisque : « *l'oubli n'existe pas* » (*Avant les hommes*, p.90) Et c'est à ce moment là qu'elle avoue n'avoir jamais cessé d'épier cette vérité profonde. Cette phrase dit bien qu'elle a toujours eu le regard tourné vers le passé: « *Je n'ai rien fermé parce que je ne veux pas fermer, je ne veux pas qu'une partie de moi se meurt* » (*Mes mauvaises pensées*, p.211) Maintenant qu'elle est dedans, elle pense y rester le temps de démêler le nœud dont elle est l'objet : « *vite ouvrir les portes de mon enfance et chercher ce qui manque ou ce qui traverse* » (*Mes mauvaises pensées*, p.28) Au cœur de l'investigation : « *J'ai repensé à l'enfance* » (*La Vie heureuse*, p.20) le doute se clarifie. Au bout du compte, elle avait raison, tout son mal vient de ces adieux différés qu'elle n'a pas eu le temps de formuler au moment du départ: « *je voulais juste dire adieu à mes amis.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.215) Elle le dit encore plus

clairement ici: « *il y a ce mouchoir blanc que je n'ai pas agité.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.252)

Il faut reconnaître que l'allégorie qu'elle emploie est surprenante. Si le mouchoir blanc peut signifier une séparation romantique, il n'en demeure pas moins le signe de la capitulation. Dans son esprit, c'est comme si elle était en guerre contre la terre quittée ?! Ce symbole de la reddition traumatique suggérerait sa volonté de mettre fin au désaccord qui nourrit sa névrose. Elle aimerait : « *Que tout finisse enfin.* » (*La Vie heureuse*, p.280) Que sa blessure disparaisse à tout jamais. Un souhait ressassé qui a fini par s'accomplir : « *comme si la lumière me portait, loin d'ici, au seuil de mon enfance : je suis ramenée à ma première vie.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.111), charrié par une persévérance qui brouille l'ordre temporel : « *Le souvenir surgit dans ma chambre, m'arrache au temps* » (*La voyeuse interdite*, p.62) Cette déclaration est à ce propos l'illustration de l'aspect cyclique du temps bouraouien: « *je deviens l'enfant* » (*Mes mauvaises pensées*, p.238)

Le leitmotiv de l'enfance forme ainsi le point d'orgue de toute l'œuvre de Nina Bouraoui. Tous ses récits ressassent obsessionnellement cette période de son vécu jusqu'à apparaître comme le drame d'une vie condamnée à se figer dans ce que l'on pourrait appeler l'obscurité de l'infini : « *Ce n'est pas par complaisance que je ressuscite le passé, mais par simple désir d'éternité* » (*La voyeuse interdite*, p.62).

Installée au cœur sa mémoire rétrospective, la narratrice transperce les frontières du temps et parvient à incarner le fantôme de la petite dont la voix continue à résonner au fond d'elle-même: « *je ferme les yeux et je descends au fond de moi, dans cette enfance où je rêve tant* » (*Mes mauvaises pensées*, p.174) La voici en amont de son histoire: « *Mon temps se traîne, fixé au poignet de la petite fille.* » (*L'âge blessé*, p.76), dans son corps d'avant : « *J'ai mes gestes d'enfant.* » (*La Vie heureuse*, p.252)

Heureuse de s'y retrouver, elle accroche longuement son attention à une scène qui ne la laisse pas indifférente : « *Mon regard est rivé sur ce souvenir* » (*Mes mauvaises pensées*, p.210) Devant ce tableau de famille, elle cherche à trouver là où le bas blesse. Soudain, elle se revoit agrippée à l'auteur de ses jours: « *je suis l'enfant qui se pend à la nuque de son père.* » (*Poupée Bella*, p.64) et se demande si cette scène n'aurait pas quelque chose à voir avec le sentiment de mal-être qu'elle éprouve. Ce tableau

ressuscité n'est pas anodin en effet ; il exprimerait le rapport intime qui lie la narratrice à l'origine de son existence.

Brusquement, dit-elle : « *j'ai eu cette image qui est remontée de l'enfance* » (*Avant les hommes*, p.88) laquelle a drainé dans son sillage d'autres souvenirs très émouvants.

La découverte de soi-même s'accompagne de la découverte de ce qui semble lui avoir échappé autrefois. Elle s'aperçoit qu'elle n'a pas profité pleinement de l'amour de sa famille: « *J'aimerais, encore, pleurer sur les seins de ma mère, j'aimerais me disputer avec ma sœur, j'aimerais me jeter dans les bras de mon père* » (*La Vie heureuse*, p.170) et se remémore le lieu de l'enfance, le lieu de l'apaisement et de la sérénité : « *Le bruit de ma mère, c'est le bruit de mon enfance, du fouet Moulinex qui bat les œufs en neige, du couteau sur les écailles de poisson, de sa main dans mes cheveux...* » (*Mes mauvaises pensées*, p.239)

L'attachement à sa vie de petite fille est fortement mentionné dans ces extraits où l'emploi à floraison de l'adverbe « avant » se passe de commentaires : « *Avant j'avais hâte de devenir adulte pour être libre.* » (*La Vie heureuse*, p.219) ; « *J'aimerais revenir en arrière (...) Ce n'est pas l'interdiction que je regrette. C'est la force de mes rêves. Avant je croyais. Avant, j'avais de l'imagination. Avant, j'espérais. Avant il suffisait de fermer les yeux pour voler dans le ciel.* » (*La Vie heureuse*, p.219)

Elle aimerait revenir au berceau de l'innocence et de l'ignorance: « *L'enfant magnifique. L'enfant qui ne sait pas.* » (*La Vie heureuse*, p.71) Tels sont les mots employés pour désigner ce qu'elle qualifie d'édénique.

En alignant les souvenirs les uns avec les autres, la narratrice se ravise en effet sur son intention de départ et pose dès lors un regard positif sur cet épisode de sa vie antérieure. Heureuse de se savoir sereine en ce temps là : « *Avant je ne savais pas (...) Avant je ne pleurais pas.* » (*Poupée Bella*, p.15), elle réitère l'énoncé au présent en marquant le lien indissoluble de cause à effet: « *mon passé est actualisé, mon corps ne souffre plus...* » (*L'âge blessé*, p.49)

La rencontre avec son enfance: « *Le passé se livre, le passé se lit.* » (*Point mort*, p. 102) met fin à sa situation de détresse et sa joie trouve un écho dans cette scène: « *Je suis dans ma chambre d'Alger (...) je suis sur mon lit* » (*Mes mauvaises pensées*, p.35) qui confirme encore une fois que la doublure du passé n'est autre que l'Algérie: « *mon*

enfance sans elle n'était pas une vraie enfance. » (*Avant les hommes*, p.14) Nous l'avons déjà dit, cet espace autobiographique tient une place prépondérante dans l'œuvre de la romancière.

A ce titre, Nina Bouraoui serait en train de se décrire. A la question de savoir s'il s'agit d'une transposition fictionnelle de son propre vécu, nous nous risquons à donner la même réponse qui se montre depuis le début admissible et que rien ne semble en effet démentir. Tout semble le murmurer : c'est de son portrait dont il s'agit dans cette œuvre. C'est l'impression qu'elle nous en donne en tous les cas.

Ainsi de son histoire avec son pays d'enfance, on pourrait retenir deux constats qui peuvent apparaître en contradiction. L'opinion qu'elle porte sur l'Algérie se situe entre l'admiration et la répulsion. Ce type d'aveux, à titre d'exemple, que profère la narratrice nous contraint à lier ses souvenirs à des événements négatifs : « *Qui sait, enfin, mon enfance liée au mystère, algérien ?* » (*Le Jour du séisme*, p.61)

Nous l'avons souligné à plusieurs reprises, la rhétorique de cette auteure à la verve poétique est tributaire d'une pensée oxymorique. Fidèle à sa logique du paradoxe, elle, qui aime à prendre le contre-pied de son argumentation, nous sert l'envers de son premier discours. Elle nous a en effet habitués à lire un double commentaire de ses propos dans lesquels elle déclare et se rétracte simultanément. Cette ambiguïté est sans doute conforme à la complexité de son passé ainsi que celui de son avatar.

C'est pourquoi les mots chez elle prennent des significations différentes. L'épisode sur l'enfance qu'elle décrivait avec sublimation prend ici un sens quasiment inverse. La narratrice affirme dans les exemples ci-dessous que la vie qu'elle a menée en Algérie n'était pas à la hauteur de son ambition. Elle dit clairement qu'une vie d'enfant dans ce pays ne ressemble pas à ce qu'elle devrait être : « *Il n'y a pas d'enfance en Algérie, il n'y a qu'une première vie. Je n'ai pas détesté d'être un enfant, j'ai détesté l'enfance en général à cause de l'écrasement du monde.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.19) Ce bilan de sa première vie est, avouons-le, très déconcertant : le même épisode est doté simultanément de valeurs opposées. Ici, l'enfance devient péjorativement synonyme de désespoir et de mal être : « *la douceur que j'aurais pu avoir dans mon enfance mais dont je ne me souviens plus.* » (*Avant les hommes*, p.71) Mêlée au marasme de cette patrie, elle choisit soigneusement le vocable « séisme » pour faire endosser à l'espace

dans lequel elle a évolué sa crise identitaire: « *Je suis l'enfant du séisme algérien.* » (*Le Jour du séisme*, p.73) Tout ce dont elle se rappelle, c'est sa filiation à ce pays chaotique.

« *emportée par la fièvre d'un grand souvenir* » (*L'âge blessé*, p.18), elle assimile cet incident, qui ne semble point futile, à une maladie dont les effets néfastes sont physiquement apparents. Davantage, source d'un grand malaise, elle le confond avec l'esprit du malin: « *un diable frappe à ma porte* » (*Le Bal des murènes*, p.15) Le proverbe « Un malaise ne vient jamais seul », ici sous sa forme altérée, semble exprimer parfaitement bien la suite de souvenirs malheureux qui sont les signes d'un malaise profond. Ainsi, au premier calvaire vient s'ajouter un second, celui des grandes vacances qu'elle devait passer impérativement en France. Manifestement, le bilan de sa vie n'est pas très réjouissant. Elle raconte que ses longues absences du foyer familial ont déclenché un autre traumatisme lequel a sévi longtemps en elle: « *Cette tristesse remonte de l'enfance, elle est là dans la voiture de mon grand-père (...) ce sont nos vacances françaises.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.28) Sa douleur peut être résumée en très peu de mots : loin de sa mère, rien ne pouvait la consoler. Irremplaçable, l'absence de la génitrice est interprétée par la fillette comme un abandon. Pis, comme sa mise à mort. Rien d'étonnant à cette relation fusionnelle que ressent tout enfant à l'égard de sa mère. Sauf que le souvenir de la petite qu'elle fut semble triompher de l'adulte qu'elle est devenue. Le présent de la narration utilisé dans cette phrase peut nous servir de preuve : « *J'ai besoin de l'odeur de ma mère.* » (*La Vie heureuse*, p.252) puisque elle continue à être envahie par l'effroi de cet abandon: « *Quand j'entends le vent qui fait plier les arbres de notre jardin, c'est tout ce temps sans ma mère qui me recouvre* » (*Avant les hommes*, p.16) Nina Bouraoui en bonne lectrice de Freud nous explique à travers cet emprunt les méfaits de cette symbiose: « *Dans L'Homme aux loups de Freud, il se passe quelque chose avec l'enfant quand il lance sa balle et qu'elle ne revient pas (...) quand ma mère disparaît derrière le champ, les marguerites deviennent mes loups : pour moi, elle ne reviendra pas.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.43) Nous savons que « l'Homme aux loups » est l'histoire d'une névrose infantile. Tous les lecteurs de Freud savent que ce texte clinique renvoie au postulat du trauma œdipien : le patient de Freud, Serguei

Pankejeff, souffrait de graves difficultés sexuelles que même après une longue cure, il n'a pu surmonter son complexe.

Très simplement, l'absente de la mère est perçue comme la cause directe du malaise psychologique dont souffrent certains sujets. Mais pourquoi l'auteure revisite-elle cette histoire ? Si l'on souscrit à l'hypothèse que la crise identitaire de la narratrice est celle de Nina Bouraoui, alors la voir dans le rôle de ce patient est possible, non parce qu'elle est atteinte de ce mal, mais parce que le rapport conflictuel avec la figure maternelle qu'elle place au cœur de son œuvre, nous autorise à penser qu'il s'agirait d'un problème de reconstitution d'un Moi lié à son histoire familiale. Bien sûr, une seule histoire l'obsède, c'est celle d'avec l'Algérie. Celle de l'Algérie meurtrie qu'elle compte protéger de ses meurtriers : « *je ne sais pas quitter l'enfance, je suis le chevalier de ma mère, je réponds à ses appels au secours* » (*Mes mauvaises pensées*, p.30/31)

Pour la sauver de ses assaillants et réparer le tort qui lui est fait, elle va jusqu'à la faire renaître à travers son corps. D'où cette représentation semblable à une mise en abyme : « *Mon corps guérira son corps, mon enfance soignera son enfance, mes yeux prendront les larmes de ses yeux, mon cœur donnera l'amour.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.29) Cet énoncé montre donc que la quête de l'enfance va au-delà d'un simple besoin de revivre un paradis perdu. De même, le besoin de retourner auprès de la mère va au-delà d'un simple désir de retrouver le giron matriciel. Elle sait que son bonheur est lié à celui de son ascendante et c'est en l'aidant à le réaliser que sa joie se perpétuera dans le temps. Solidaire de sa Mère-patrie, elle s'assigne obsessionnellement la mission de réparer le vécu jugé dramatique de celle-ci. Elle dit clairement que son passé est prétexte à soigner le passé de sa « mère » et que son expérience personnelle travaille au service du bien-être de la terre paternelle.

En résumé, la quête de la réalisation de soi passe impérativement par la réparation du tort qu'a subi la figure maternelle. Tout retour en arrière implique donc un retour sur le passé de l'ascendante qu'elle décrit en danger. En effet, les sauts en arrière qu'accomplit la narratrice ont pour intérêt de réconcilier celle-ci avec son autrefois tragique. Evidemment, le mouvement temporel de l'œuvre en dépend.

Au niveau du texte, Nina Bouraoui ne pouvait donc pas traiter le problème sans recourir à la modalité du temps cyclique. D'où l'usage excessif de cette image de la ligne courbée qui revient tel un serpent de mer. Voici un exemple : « *le temps (...) tourne en rond.* » (*L'âge blessé*, p.49), en voici un autre : « *Mouvement répétitif qui ne s'enquiert ni du temps, ni de mon refus et encore moins de notre jeunesse.* » (*La voyageuse interdite*, p.126) et beaucoup d'autres encore et encore. Ces extraits indiquent un mouvement de retour spontané vers le passé comme si c'était l'orientation habituelle de la flèche du temps : « *ma traversée est ronde, circulaire* » (*L'âge blessé*, p.116) ; : « *Je marche en rond.* » (*Garçon manqué*, p. 25) Des phrases assertives qui remettent en doute la notion même d'antériorité.

Profondément persuadée de la nature rotative du temps : « *Le temps se répète* » (*Le Bal des murènes*, p.13) l'auteure ne manque pas de le mentionner abondamment sous différentes formules à travers toute l'œuvre : « *Tout revient. Tout recommence. C'est infini.* » (*Garçon manqué*, p. 148) La descendante, qui promet le bonheur à sa mère, profite du principe de « l'éternel recommencement » pour refaire leur histoire commune. L'intérêt est donc d'arriver à déjouer les pièges de la fatalité en opérant une projection de soi sur l'autre, la mère-patrie : « *je sais que tout se répète (...) qu'il y a quelque chose d'infini dans la vie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.232)

Faisant de l'ascendante sa jumelle, elle passe en revue sa vie d'autrefois, la calque sur la sienne et relance le temps depuis son début. Dès lors, le passé de la mère prend l'allure d'un palimpseste gratté et réécrit : « *Son enfance revient, un apprentissage.* » (*Le Jour du séisme*, p.15)

Après toutes ces considérations, nous pensons qu'en mettant l'accent sur le passé de la Mère-patrie, Nina Bouraoui a voulu traiter un problème crucial au sujet de la femme en Algérie. Est-il nécessaire de rappeler qu'en tant que franco-algérienne, l'auteure se sent concernée. A cet égard, nous pouvons considérer son écriture comme un acte de témoignage en dépit de ce que les critiques algériens pensent, à savoir qu'elle exagère dans sa représentation péjorative de la société.

b. Le temps du corps infantile

A la grande question : comment mesurer le temps ? Nina Bouraoui semble apporter une réponse qui la satisfait : il se mesure à l'aspect visible du corps soumis à l'épreuve des âges de la vie. Cette justification semble rendre raison de cette mise en corrélation de la problématique du corps, du corps féminin entendons-nous, et du temps. Pour mieux en saisir les enjeux, nous aimerions amorcer cet élément d'analyse en empruntant une citation, à titre de point d'appui, à Alan Sheridan. Son approche de la différenciation sexuelle propose une compréhension idéologique du corps féminin qu'il formule en ces termes

: « *L'hystérisation du corps de la femme est un processus par lequel ce corps est conçu comme un organisme saturé de sexualité.* »¹⁵¹ L'auteur résume ici brièvement l'une des quatre dimensions du concept de bio-pouvoir¹⁵² que Michel Foucault a théorisé pour expliquer, entre autres, la problématique du genre. Autrement dit, pour comprendre l'origine du rapport de force homme/femme que l'on traduit respectivement par le couple dominant/dominé, il convient de distinguer entre le sexe biologique et le « sexe social ».

Disons les choses différemment : l'infériorisation sociale de la femme est inextricablement liée à sa nature biologique. Ainsi, par la mise en relation du corps et du temps, Nina Bouraoui fait montre d'un souci majeur qui confronte la configuration corporelle de la femme à la loi du temps vectoriel.

Dans la société patriarcale, le corps féminin dont les atouts se manifestent au fur et à mesure de son développement, devient problématique. C'est-à-dire exposé à une caractérisation négative qui le contraint à se reléguer au second plan.

Pour contrecarrer ces pensées rétrogrades, Nina Bouraoui soutient cette idée, annoncée il y a bien longtemps par S. de Beauvoir, que « la femme n'est pas prédéterminée ». Selon la féministe engagée, l'infériorisation de la « femelle humaine » n'est pas liée exclusivement au paramètre biologique : « *la définir comme porteuse d'ovules et le*

¹⁵¹SHERIDAN A., *Discours, sexualité et pouvoir : initiation à Michel Foucault*, London : Tavistock Publications Ltd, 1981, p.214-215. www.books.google.fr

¹⁵²FOUCAULT M., *La volonté de Savoir*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1976, p.178

*mâle comme porteur de spermatozoïdes est très insuffisant(...) on a prétendu parfois que l'ovule étant plus gros consommait plus de force vivante que le spermatozoïde ; mais celui-ci est sécrété en quantité infiniment plus considérable si bien que dans les deux sexes la dépense s'équilibre.»*¹⁵³ Plus loin elle ajoute : « *L'histoire nous a montré que les hommes ont toujours détenu tous les pouvoirs concrets, depuis les premiers temps du patriarcat ils ont jugé utile de maintenir la femme dans un état de dépendance ; leurs codes se sont établis contre elle ; et c'est ainsi qu'elle a été concrètement constituée comme l'autre.»*¹⁵⁴

En clair, pour S. de Beauvoir « *on ne naît pas femme on le devient.* » Elle explique que la norme masculine s'est imposée parce que dès l'origine des temps, le mâle, grâce au bâton et à la massue dont il armait son bras pour gauler les fruits ou pour assommer les bêtes, a su agrandir sa prise sur le monde.¹⁵⁵

Le jeu de corrélation entre le corps et le temps dont il est question ici porte donc sur les conséquences du discours machiste. Car loin d'être anodin, ce discours qui souligne la différence sexuelle est un discours de violence à l'égard des femmes. Ainsi, impactée par cette logique insensée, la narratrice, complexée par les courbes de sa silhouette, s'ingénie à déjouer les lois de la nature pour sortir de cet embarras : « *mon corps, ma seule histoire, ma leçon apprise, le rivet des drames.* » (*L'âge blessé*, p.85)

Comment raconter l'histoire d'un corps qui refuse de progresser au fil du temps au risque de dévoiler sa féminité? Comment va-elle éluder cette difficulté ?

Nous le disions précédemment, l'ancrage du récit bouraouien dans la période de l'enfance prend sa source dans cette tentative d'empêcher le corps de s'épanouir: « *J'ai décidé de ne plus grandir. Ma nuque retenait l'odeur de la couveuse et du talc, ma taille défiait les règles de mesure* » (*Point mort*, p.42) Et pour ne pas se heurter à un futur qui s'annonçait désastreux, la narratrice a choisi de s'installer durablement à

¹⁵³ De BEAUVOIR S., *Le deuxième sexe I, Les faits et les mythes*, Paris : Gallimard, coll. Folio/Essais, 1976, p.51

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.237

¹⁵⁵ Cité par GALSTER I., *Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir*, Presse Paris Sorbonne, 2004, p.139. www.books.google.fr

l'intérieur des murs de l'enfance. Elle était persuadée des vertus du petit âge avec lequel elle conclut un pacte renonçant définitivement à son devenir adulte. Pensant qu'elle serait dans ce lieu en sécurité, elle s'est repliée sur elle-même s'empêchant de se projeter en avant: « *Que l'enfance guérit de tout.* » (*Garçon manqué*, p. 163)

Prise dans l'engrenage d'un corps adolescent en train de prendre forme: « *Pour mon dixième anniversaire (...) Le temps m'avait tendu sa corde, je chevauchais son premier nœud.* » (*Point mort*, p.30), elle s'évertue à l'emballoter pour stopper son développement. Cette modalité défensive apporte ainsi une réponse à la conception bouraouienne du temps en suspens. En effet, le refus d'habiter son corps pubère prend tout son intérêt dans cette volonté d'arrêter la coulée du temps.

Or, comme les prémisses du changement commençaient à se produire, celle-ci voyait déjà son bonheur « vibrer aux cuivres du couchant ».

Malheureusement, à son grand désespoir, la fuite hors du temps fut courte et la réalité de son corps la rattrape. Le danger ne tarda pas à l'assaillir et ce qu'elle craignait arriva. C'est ainsi qu'elle s'est retrouvée confrontée à cette vérité amère d'un corps qui se façonne. Prise au dépourvu, la narratrice voit sa silhouette petit à petit se métamorphoser.

Consciente des conséquences du changement : « *Je suis au point de césure et des ravages.* » (*Le Jour du séisme*, p.13) elle manifeste sa colère par l'emploi d'une intonation : « *Avant c'était l'enfance.* » (*La Vie heureuse*, p.175) et d'un vocabulaire : « *La jeunesse est un état sauvage* » (*Avant les hommes*, p.54) appropriés.

Ce moment troublant de l'entre deux qu'elle voit arriver vers elle à grandes enjambées la trouble en effet au plus haut point: « *Je manquais de mots pour définir la jeunesse, ou l'esprit de jeunesse, ne sachant situer ni le début ni la fin de la mienne. Je la qualifiais d'état, je l'illustrais par un sentiment de vitesse.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.15/16) D'où se sentiment profond d'inquiétude qui lui provoque un ébranlement à peine le pied posé dans l'adolescence: « *Je suis au début de ma jeunesse, ou de ce que l'on appelle la jeunesse, je suis entre avant et après, mais je n'ai pas vraiment d'histoire et je ne me représente pas l'avenir, c'est comme si je n'avais pas de prise sur le temps* » (*Avant les hommes*, p.13)

Tapie à présent au creux de l'entre-deux, la narratrice, égarée, dit suffoquer sous le poids de sa métamorphose : « *Ma crise d'adolescence est une crise d'asthme. Interminable. J'étouffe.* » (*Le Bal des murènes*, p.34)

En assimilant le corps pubère à un lieu de tension, la narratrice nous fait part de son désarroi de devoir vivre dans un pays où le barbare condamne injustement ce dont la nature a doté la femme. Lorsqu'elle décrit l'attitude du père qui détourne son regard de sa fillette nubile, elle ne fait pas mystère de sa colère, car cette scène, à la limite du caricatural, est le comble de la bêtise humaine: « *Deux ans. Deux ans déjà qu'il ne me parle plus. Deux longues années au cours desquelles mon corps n'a pas arrêté de suinter l'impureté (...) Je suis un épouvantail articulé, une femelle au sexe pourri qu'il faut absolument ignorer afin d'échapper à la condamnation divine !* » (*La voyageuse interdite*, p.31)

C'est à l'image et à la place de la femme dans la société des hommes que Nina Bouraoui, à travers ces exemples, nous invite bien sûr à réfléchir. C'est dire que la différenciation sexuelle est loin d'être une donnée naturelle, c'est une affaire socioculturelle : en effet, l'histoire de ce corps qui suinte le péché ne raconte pas exclusivement une expérience individuelle et encore moins son expérience personnelle, la problématique du corps pose en Algérie la question de la domination masculine. Probablement, en tant qu'Algérienne, elle imagine ce qui aurait pu être son destin si elle était restée au pays. L'affaire est sérieuse, dirait-elle, et il ne faut surtout pas sous-estimer le discours de celui qui accuse la morphologie féminine de développer des atouts pécheurs.

Que l'homme veuille soumettre la femme à son bon vouloir, c'est presque compréhensible puisqu'il s'agit de la survie de son pouvoir. Mais le paroxysme de l'absurdité, c'est le rôle joué par la gardienne de la tradition : ce fatum que la femme subit, précise-t-elle, est en partie nourri par la position passive qu'occupe la génitrice. Le pire en effet, c'est que la femme elle-même adhère à ce contexte ségrégationniste créé par le mâle. En termes plus précis, au gré de la mentalité machiste s'y conjugue l'étroitesse de l'esprit de la « bergère » qui ne cherche en se résignant qu'à éviter la difficulté. Elle le dit presque en ces termes, en choisissant de renier sa féminité, la femme a participé à sa condition d'Être humilié.

Peu importe ses intentions. Par instinct de survie ou par instinct de mort, dans les deux cas, le résultat est le même, la descendante reste l' : « *Enfant (...) d'une génitrice déguisée en eunuque* » (*La voyeuse interdite*, P.65) Pis, dans ce contexte, le corps féminin fait l'objet d'un procès en bonne et due forme.

Devant l'attitude de la mère conservatrice, la narratrice ne peut qu'être surprise de la voir reproduire les mêmes pratiques que son bourreau. Etant femme elle-même, l'ascendante ne semble pas œuvrer pour le bien-être de sa progéniture.

Au contraire, celle-ci fait le procès de sa propre identité en s'acharnant sur le corps sculpté de sa fillette: « *Un corps est devenu fécond (...) Ma mère ne le supporte pas. Elle veut arrêter la nature, brider l'âge, fixer l'enfance au formol.* » (*Le Bal des murènes*, p.43)

Ainsi le veut son destin, l'émergence des signes visuels du corps sexué la rend inférieure sur le plan social. Terrassée par ce qu'elle subit, la narratrice assimile la puberté à une infamie qui la déshonore : « *un corps de l'entre-deux-âges qui se retrousse devant l'humiliation* » (*Point mort*, p. 62)

Manifestement, l'influence de ce tabou lui a bien laissé des séquelles: « *C'est soudain la honte du corps limité, sa mise à sac.* » (*L'âge blessé*, p.71) puisque la représentation négative qui lui est associée l'a entraînée sur cette voie du renoncement. Le rejet de son corps relèverait ainsi d'une tentative d'échapper à sa condition féminine. La narratrice sait que le fait d'être une femme accentue sa marginalisation et si son corps ne disparaît pas, c'est elle qui disparaîtra.

Dans cette atmosphère favorable à la discrimination, elle comprend très vite que mûrir est une prise de risque et qu'il faudrait mieux renoncer à son droit le plus naturel, celui de grandir. C'est pourquoi, pour effacer les marques saillantes de sa différence, elle n'hésite pas à enfermer l'emblème de son altérité dans l'enveloppe infantile paralysant son développement au profit d'une logique de prévoyance: « *je fabriquais des pièges compliqués afin d'intimider l'avenir* » (*Point mort*, p. 44)

Demeurer à l'orée de la puberté est un gage de sécurité, c'est une mesure de précaution qui la protège de l'inconnu: « *Je ne comprenais pas ce que voulait dire ce plus tard.* » (*Avant les hommes*, p.55) Et en se plongeant dans l'abîme de sa vie d'enfant, elle se protège des aléas d'un âge qu'elle n'est pas prête à assumer.

Ainsi, à l'acmé du périple, l'image de l'horreur qui allait émerger est stoppée net: « *mon corps s'était arrêté de vivre au pas des heures. Je restais en suspens pour un temps.* » (*Point mort*, p. 43) Sous la menace d'un corps qui se développait en traître, elle n'a pas eu d'autres choix que de calibrer son gabarit pour qu'il retrouve sa forme enfant. Sur la façon dont elle s'en est prise, mieux vaut avoir le cœur bien accroché.

Son obsession de s'en débarrasser a atteint un degré d'exagération fort inquiétant. Cet exemple nous en donne une preuve convaincante: « *j'aiguise un couteau contre le traître-corps, le monstre du miroir, l'étranger.* » (*L'âge blessé*, p.36)

L'idée est donc d'en finir avec cet objet de servitude, car pour elle, c'est une manière de sortir de la confrontation homme/femme que le contexte misogyne, qui règne dans son pays, a rendu inévitable.

Pour obtenir ce dont elle espère, la narratrice sait qu'elle doit agir contre l'ordre du temps. En effet, pour triompher des tourments d'un corps qui allait connaître l'heure de son trépas, elle donne le coup de grâce à l'irréversibilité du temps en contournant la voie linéaire de l'âge humain. Dans sa volonté de retrouver la neutralité d'un corps asexuel, elle fait donc demi-tour s'acheminant sans regret sur la voie inverse.

Cet énoncé est bien propre à nous faire comprendre comment elle s'en est sortie: « *Je m'étais sur les années comme on se vautre sur un sofa de luxure ; les yeux fermés, l'esprit rassuré, j'enjambais les âges en toute sécurité. J'avais joué un mauvais tour au temps, qui frappait mes semblables sans pouvoir ricocher contre mes formes d'enfant. Je me moquais bien du chiffre maintenant, il pouvait se multiplier à souhait (...) moi j'avais signé pour l'éternité* » (*Point mort*, p. 43)

On peut dire que le petit âge qu'elle incarne à présent est un signe évident de l'aboutissement de sa manœuvre. C'est donc ici la voix d'un corps en petit format que l'on entend ?: « *mes membres furent fidèles à la première mesure, à la taille initiale* » (*Point mort*, p. 45) La narratrice y répond dans ce passage dont la tonalité euphorique exprimerait sa joie d'avoir pu dépasser son trauma: « *mon corps avait pris pour moule mes pensées. Je le faisais petit et frêle avec une tête insignifiante pour éviter un regard insistant. Il ne devait plus faire son âge.* » (*Point mort*, p. 49/50)

Ainsi, grâce à la projection de sa pensée, elle est parvenue à réduire les proportions morphologiques qui accompagnaient sa métamorphose.

Une chose n'est pas négligeable : derrière cette valorisation d'une enfance bienheureuse se cache la peur d'aller vers l'inconnu : « *J'avais peur du temps* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.105) , on pourrait alors se demander de quel devenir inconnu il s'agit ? Du futur sans l'Algérie ? Du futur français ?

La répétition tautologique des adverbes temporels avant/après nous conduit à supposer qu'outre les changements physique, psychique et émotionnel qu'entraîne la tragédie du passage à l'âge adulte, leur emploi abusif est propice à suggérer une autre tragédie à l'égale de la première.

A ce propos, nous savons que la période de l'adolescence de la romancière coïncide avec le moment de son départ de l'Algérie et le début donc d'une nouvelle vie en France. Cette phrase qui pourrait être prononcée par Nina Bouraoui résume parfaitement bien le drame qui vient de cette fracture avant/après : « *Je sais que j'ai deux histoires, il y a avant et après* » (*Mes mauvaises pensées*, p.108) La mutation entre ces deux instants ne doit pas paraître anodine puisqu'elle constitue le noyau du problème identitaire dont souffrent à la fois la narratrice et l'auteure. Dire: « *J'ai deux vies.* » (*La Vie heureuse*, p.241), c'est se sentir là où elle est dépaycée, c'est avoir le regard tourné vers son premier pays: « *Je marche seule, sans mon corps d'origine, l'âge amoindrit* » (*L'âge blessé*, p.22)

Sachant que la rupture d'avec l'Algérie est à l'origine de ce drame personnel, serait-ce le sentiment d'une culpabilité qui motive ce retour en arrière ? Serait-elle en quête de pardon ?

La tentation de figer l'enfance serait-elle la métaphore d'un désir enfoui ? Serait-elle une stratégie de repousser le moment de l' « exil ». Bien que ce terme « exil » semble un peu fort, voire erroné, dans le cas d'une Franco-Algérienne, il faut reconnaître qu'il a tout son sens ici puisqu'il signifie le grand bouleversement qui intervient dans sa vie une fois avoir quitté la terre de sa tendre enfance.

A la question posée plus : quel avenir craignait-elle ? On peut dire de celui où l'Algérie ne serait qu'un souvenir. En effet, ce dont elle ne se remet pas c'est de cette séparation avec sa terre d'enfance. D'ailleurs, si l'on s'en remet ses propos, il n'y a pas de bonheur hors les frontières de cette étendue spatiale et loin d'elle, le monde se réduit comme une peau de chagrin.

2. Le temps étiré par enjambement

A ce temps que nous venons de qualifier ci-dessus de temps figé, se superpose un second dont la configuration impose l'image d'un déroulé temporel.

Pour comprendre l'intérêt de cette seconde temporalité, il n'est pas inutile de rappeler que la quête que Nina Bouraoui met au centre de sa préoccupation oblige dans un premier temps à déblayer la voie vers l'origine. Etant étroitement liée au passé de l'enfance, la problématique de la reconstitution de soi dont il est question ici trouve en effet un terreau fertile dans les épisodes rétrospectifs associés à cette période de la vie de la narratrice.

Par ailleurs si le dépassement de la crise identitaire requiert le retour en arrière, il n'en demeure pas moins nécessaire pour la résoudre définitivement de franchir cette étape embryonnaire du cycle de vie. Rien de surprenant à cela, la réalisation de la plénitude du sujet ne peut en aucun cas se résoudre à sa seule dimension infantile. L'accomplissement de soi nécessite d'aller de l'avant pour ne pas rester à l'état d'esquisse. En effet, la régression en arrière est une contrainte indispensable en ce qu'elle instaure un rapport avec l'origine. C'est une condition sine qua non pour que le « je » autobiographique puisse, après une meilleure perception de soi, se lancer dans un processus d'affirmation de soi.

C'est le cas ici. Le temps de l'enfance va laisser place à un second qui contraint la ligne de la vie à se distendre. Il faut comprendre qu'à la volonté de faire ressurgir le passé correspond une toute autre idée, celle de fuir ce passé.

C'est donc cette angoisse de la séparation doublée de l'envie de s'en séparer qui donnent ici à ce temps mixte tout son intérêt.

Ainsi, aux deux stades de la crise identitaire correspondent deux flux temporels qui ne se succèdent pas proprement mais alternativement. Cela dit, tiré vers l'arrière, le temps s'étire difficilement vers l'avant. Il serait en effet imprudent de décrire cette soi-disant ligne bouraouienne comme tout à fait linéaire. Sa linéarité reste très frêle puisque : *« L'irréversibilité témoigne d'une vie qui vaut une fois pour toute, qui ne peut jamais être recommencée et qui est telle qu'en avançant toujours, elle rejette sans cesse hors*

*de nous-mêmes dans une zone désormais inaccessible, cela même qui n'a fait que passer et à quoi nous pensions être rattaché pour toujours. »*¹⁵⁶

Ajoutons que ce mouvement vers l'avant, axé sur la problématique corporelle du « je » en crise, a pour consigne de figurer les soubresauts d'un corps « en gestation ». Soubresauts, parce que la ligne sur laquelle prend appui le temps chez Nina Bouraoui peine à se raidir: « *J'écris mon temps. Je suis contemporaine des déplacements de mon corps, de cette errance-là.* » (*Poupée Bella*, p.48) A la fois point de rupture et de suture, le moment transitionnel du corps marque, tel qu'il se révélera à nous, un rythme éminemment irrégulier.

Au niveau du texte, ce découpage est mis en évidence par deux adverbes inextricablement liés dont l'auteure use à outrance dans l'œuvre: l'avant et l'après dont l'emploi sert à figurer métaphoriquement la transformation corporelle de la narratrice: « *deux instants étrangers : avant. Après !* » (*La voyeuse interdite*, P.137)

Une transformation qui s'accomplit donc malgré les ralentissements et les coups d'arrêt que provoquent les scènes analeptiques. L'intérêt de se projeter au-delà de la ligne de rupture est clair : il s'agit, après avoir remonté jusqu'à la source du malaise, de poursuivre sa marche vers l'horizon. Qu'elle soit en conformité avec l'image de l'évidence temporelle. Comparé à un étalon de mesure, le corps humain peut être perçu comme un indice de temps. Cet énoncé en témoigne puisque l'irréversibilité du temps n'est autre ici que le synonyme de l'âge du corps: « *J'ai conscience du temps sur moi* » (*La Vie heureuse*, p.258)

Nous le savons tous, s'il est quelque chose d'une incontestable évidence, c'est bien le phénomène du développement du physique soumis au passage du temps. En effet, sur l'échelle humaine, « l'irréversibilité du temps renvoie à cette continuité indéfinie dans laquelle s'insert la vie et la mort. »

Ainsi, à la différence de la conception temporelle précédente, cette seconde est conçue pour servir un autre dessein que celui de l'enfance. Plusieurs passages seront cités pour comprendre combien il est vital pour la narratrice de clore cette porte du passé. Se débarrasser du spectre de l'enfance devient donc urgent au risque de ne jamais

¹⁵⁶BOUTON Ch., « Temps et esprit chez Hegel et Louis Lavelle (essai de chronodicée) ». In : *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, tome 85, 2000, p. 81-105. www.caim.info

atteindre cette plénitude du Moi tant espérée. Nous verrons que plus la narratrice avance dans l'âge plus elle prend conscience de la nécessité de se réconcilier avec son corps et de s'accepter comme un sujet sexué et sexuel. Les lignes suivantes nous permettront aussi de comprendre le sens du verbe « avancer » essaimé ici et là dans toute l'œuvre d'amont en aval.

Par ailleurs, il y a matière à s'interroger sur le rapport étroit entre cette crise de l'adolescence et l'espace algérien. Sur cette question, il serait difficile de ne pas remarquer une ressemblance entre l'auteure et sa narratrice. Beaucoup d'éléments permettent effectivement de rapprocher ces deux figures, un rapprochement qui doit bien entendu être relativisé. Ce sont donc ces préoccupations qui retiendront notre attention au cours de ce premier élément d'analyse.

a. Le temps éli­dé de l'adolescence

Que pouvons-nous retenir de ce qui vient d'être dit ? La réponse est simple : que le bonheur est soit en-deçà soit au-delà de l'adolescence mais jamais dans cet espace de l'entre-deux. Ainsi, pour saisir ce titre, il faut l'associer à l'idée d'enjambement qui s'impose dans l'œuvre bouraouienne. L'auteure emploie ce motif pour suggérer le basculement d'un avant à un après l'adolescence, un passage qui s'accomplit sous le regard attentif de la narratrice.

Nous le disions, le rapport qu'entretient cette dernière avec son corps pubère est complexe. Le but derrière le déni de sa propre adolescence est donc aisé à comprendre : si elle s'essaie à enjam­ber cette étape à résonance tragique, c'est pour parvenir au plus vite à dépasser ce moment de frustration.

Force est de constater que c'est au cours de cette période de jeunesse que le mal s'est introduit dans la vie personnelle de la narratrice. Une souffrance qui ne se résout qu'au prix d'une ellipse.

L'intitulé attire d'ailleurs l'attention sur le retranchement de cette période de jeunesse qui se traduit au niveau de la narration par des blancs. Au niveau temporel, le refus de narrer certains faits de cet épisode se solde donc par des coupures qui mettent en valeur le caractère fragmentaire de l'écriture bouraouienne. Quant au schéma de la succession des âges, il ne peut être en effet que lacunaire, cela va de soi. Bien sûr, passée presque sous silence, l'adolescence retranchée donne au narré l'apparence d'un espace troué. La narratrice, en passant brutalement de l'enfance à l'âge adulte, a laissé sur son parcours des points aveugles qui constellent autour de cet épisode de son histoire dont le mystère reste entier. On peut dire d'emblée que l'œuvre bouraouienne laquelle repose, entre autres, sur cette énigme, a pour consigne de panser la blessure d'une jeunesse chaotique. L'usage de l'ellipse chez Nina Bouraoui permettrait dans ce cas de rendre compte de la difficulté de raconter par le biais du verbal ce qui ne peut se montrer qu'au moyen du figuré.

Ainsi, le goût de Nina Bouraoui pour l'ellipse trouverait son explication dans le sens originaire qu'on lui attribue : c'est-à-dire un art du raccourci¹⁵⁷. A l'évidence, il s'agit

¹⁵⁷ COURT R., « Ellipse et accent rythmique (musique, poésie, peinture) ». In : *Horizons philosophiques*, vol.2, n°1, 1991, p.23. www.erudit.org

de faire accéder au plus vite la narratrice à l'âge de la maturité. L'urgence pour la narratrice serait donc de s'assumer rapidement en tant que femme et de ne pas affronter l'âge ingrat de l'adolescence: « *Je voulais déjà fuir de moi* » (*Mes mauvaises pensées*, p.224). La délivrance s'exprime par des formules qui annoncent en tout premier lieu la fin du petit âge.

Quand on sait à quel point elle tient à son enfance, cette enfance qu'elle chérit par-dessus tout parce qu'elle la ramène chez elle en Algérie, l'entendre dire à son propos avec une forte tonalité rageuse: « *Je n'aime pas ma place, je n'aime pas les mots qui me désignent : la petite fille.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.32) devrait nous laisser songeuses. Or ses déclarations nous étonnent malgré tout assez peu.

A vrai dire son changement de discours ne nous surprend pas pour la simple raison qu'il est tributaire de sa peur de ne pas pouvoir tourner la page. C'est la crainte de ne pas pouvoir quitter le giron de cette enfance qui la rend aussi amère. S'il elle trouve qu'elle se prolonge bien au-delà de ses limites, si elle la juge trop envahissante, c'est uniquement à cause du risque qu'elle encourt, celui de ne pas occuper la place qui lui revient. Le rejet ici est significatif : sous l'impulsion de l'intérêt grandissant porté à l'âge adulte, elle s'imagine prise au piège par une enfance qui porte atteinte à son identité de femme.

La prise de conscience de portée un corps inapproprié : « *Le petit âge m'avait fait faux bond, je rallumais son souvenir en me tenant voûtée, à la merci du ridicule.* » (*Point mort*, p. 61) lui arrache donc une phrase prononcée sans doute à contre cœur, mais très révélatrice du sentiment d'égaré qui s'empare de son esprit: « *je ne sais plus occuper cette place, de petite-fille, depuis que je suis devenue une femme* » (*Mes mauvaises pensées*, p.141) Il y a vraiment urgence à sortir de ce monde de l'enfance.

S'acquérir une peau neuve est devenu dès lors sa préoccupation majeure.

C'est au temps de l'avenir qu'elle ouvre la porte désormais. Un avenir valorisé pour le bonheur qu'il promet de procurer. Un bonheur sur mesure qui ne convient qu'à soi. A cet espoir de sortir d'un climat de crise que lui promet l'âge adulte s'ajoute la conviction d'atteindre un idéal de plénitude qui l'amènera à se révéler à elle-même.

La voici donc amorcer son développement en chevauchant la ligne des âges: « *je ne suis plus une enfant* » (*Mes mauvaises pensées*, p.98/99) Heureuse de ce qu'elle voit se

profiler à l'horizon, elle se donne la force d'avancer. De proche en proche, la force du présent épouse l'optimisme de la narratrice et fait barrage au déploiement du passé: « *Mon enfance s'en va, lentement.* » (*La Vie heureuse*, p.170)

Le verbe ici employé est lourd de sens : il traduit l'intensité du bonheur qu'elle ressent face au danger qu'elle portait comme une chape de plomb : « *je me sauve de mon enfance* » (*Mes mauvaises pensées*, p.187) Et le mot « liberté » exprime une montée dans l'intensité: « *la liberté quand je sais au fond de moi que je quitte l'enfance* » (*Mes mauvaises pensées*, p.63) Ainsi, secourue par l'irréfutable temps qui passe: « *Je retrouve la fin de mon enfance* » (*Avant les hommes*, p.70) celle-ci, au rythme d'une tonalité poétique, crie son soulagement de voir son calvaire s'écailler: « *mon enfance est un nuage qui se dissipe avec le temps.* » (*Avant les hommes*, p.57) On la sent soulagée de ce lourd fardeau de ce qu'en elle-même elle était : « *Je suis déjà assez loin de ma tête, de mon passé.* » (*Poupée Bella*, p.75)

Prenant son courage à deux mains, elle pousse ce qui reste de son passé dans ce qui s'avère la fin de l'enfance. Poussée au bord de l'inexistence, son absence est rapportée sur un ton d'euphorie : « *Je perds l'enfant.* » (*L'âge blessé*, p.115) Bouc émissaire d'une identité fragile, l'enveloppe du corps frêle subit sa décomposition sous l'effet du regard crématore de celle qui est sorti de lui in extremis : « *Je ne suis plus une enfant.* » (*La Vie heureuse*, p.73) Dans cet exemple, l'emploi de l'expression métaphorique indique la mort symbolique de l'être qu'elle a été: « *Tirée à vue, l'enfance se défait.* » (*L'âge blessé*, p.73) Ce passage met clairement en évidence la primauté de la logique du temps qui passe: « *le temps étire ses secondes.* » (*Point mort*, p.71) Et « le temps qui passe n'a pas de passé ».

Ainsi, le besoin qui gisait en sourdine s'est transformé en acte : son désir de vivre prend l'allure d'une action motrice qu'elle traduit par un mouvement de déplacement: « *Ma seule mobilité est déjà un acte, une revendication, une survivance* » (*L'âge blessé*, p.21) et les souvenirs qu'elle croyait indélébiles se sont éteints comme la flamme d'une bougie soufflée par un enfant. Comme une tornade, l'empressement d'entrer dans l'âge adulte provoque une sorte de frénésie dévastatrice qui rase tout sur son passage. Dans la débâcle, la narratrice modifie son tracé et aboutit sans peine,

comme par magie, au résultat attendu : « *comme si je n'avais aucun passé.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.83/84)

Si l'on s'en tient au principe de cause à effet, alors le passage à l'âge adulte doit s'accompagner de certains changements manifestes indispensables à l'équilibre mental. Disons-le autrement : l'entrée dans l'âge adulte implique nécessairement la conscience de la maturité. Et il semblerait qu'elle ait atteint cet état de conscience. Voici un exemple qui fait montre de son éveil : « *Les traces de l'enfance dans le corps tuent le désir des autres.* » (*Poupée Bella*, p.41) Qu'est-ce que sinon cet énoncé signifierait : « *je ne voulais plus être une enfant* » (*La Vie heureuse*, p.71) ? ou encore celui-ci : « *lentement, je me défais de ce que je suis (un mec qui tourne en rond)* » (*Avant les hommes*, p.41) ? Ils renvoient au fait que la narratrice commence à vivre son corps comme un lieu de passion et de désir.

D'où la floraison de cette interrogation qui revient sans cesse à travers l'ensemble de l'œuvre : « *Combien de temps faudra-t-il pour trouver ?* » (*Poupée Bella*, p.9/10) l'âme-sœur.

La prise de conscience est d'importance puisque c'est à partir de là qu'elle détruit de cœur joie ce qui empêchait son épanouissement. Lassée de vivre dans les normes d'un corps qui n'a plus rien à voir avec les exigences d'un corps fécond, elle se détache délibérément de son amarre pour être en phase avec les besoins de la transformation en cours. Après avoir considérée le petit âge comme une bouée de sauvetage, elle le perçoit à présent comme un obstacle à sa vie de femme. A ce stade, tel que le corps qui se métamorphose avec le temps, la pensée marque également sa mutation.

C'est en faisant face aux aberrations de la doxa masculine qu'elle a compris que ce petit âge est une menace et qu'il fallait laisser son corps subir son destin temporel. Ce passage nous le fait bien entendre : « *L'enfant est l'élève de la mort, son apprentie martyre. Elle s'effondre : un jour, il lui faudra partir, quitter sa peau, perdre ses traits, s'effacer.* » (*L'âge blessé*, p.71) et celui-ci : « *Combien de temps pour devenir une femme ?* » (*Mes mauvaises pensées*, p.56) nous fait entendre en creux la voix de S. de Beauvoir pour qui « on ne naît pas femmes mais qu'on le devient ».

Il est clair qu'être une femme n'est pas une affaire de corporalité. Pour être une femme, il faut vouloir porter cet habit de chair sans pour autant se sentir ni démunie ni

inférieur. Et là, même si la narratrice ne le dit pas explicitement, on sent bien qu'elle commence à s'accepter physiquement comme un être doté de courbes. Que la haine qu'elle éprouvait pour la morphologie féminine est effacée. Que ce qui la rendait inapte à assumer son corps de femme s'est évaporé.

Une conviction qui arrive au terme d'une longue lutte contre soi-même et qui prend corps et sens avec son entrée dans l'âge adulte. Nous l'avons compris, dans le cas de la narratrice, devenir adulte implique précisément l'accès au statut de la femme: « *on dit que l'enfance est aussi un pays, moi je bâtis mon pays de femme* » (*Mes mauvaises pensées*, p.208) L'idée revient dans cet exemple sous la forme d'une interrogation rhétorique: « *Avancer signifie-t-il bâtir ?* » (*Mes mauvaises pensées*, p.17) qui réaffirme la relation triadique connotée précédemment entre le temporel, le corporel et le féminin. Dans l'élan dirigé vers l'avant, la narratrice ne se préoccupe que d'un seul souci, celui de construire un avenir en rapport avec son identité féminine. Et c'est tout l'enjeu du temps étiré.

Il convient donc une fois encore de rappeler que le rejet de l'adolescence est lié à la problématique du corps sexué mis en rapport avec sa première vie algérienne. Celle-ci n'oublie pas dans quelle situation tragique, son être a évolué ; elle se souvient qu'elle était pétrifiée par le regard indécent des hommes qui lui signifiaient par leur geste son infériorité. Elle était surtout scandalisée par l'attitude de la génitrice ou plutôt de la Mère-patrie laquelle a joué un rôle négatif dans sa vie de petite fille. Elle raconte que pour être acceptée par cette mère sexiste, elle a dû renoncer à sa féminité. Cette terre masculine, comme elle la nomme, a contraint son corps à se réprimer et à se nier.

Nous nous interrogeons sur la véritable raison qui lui fit craindre de grandir. La réponse est simple : grandir s'obtient au prix d'un sacrifice, au prix d'une séparation d'avec la mère: « *il y a un prix à payer pour sortir de l'enfance* » (*Mes mauvaises pensées*, p.133) Si la narratrice a refusé jusque là de prendre son envol c'est justement parce qu'on ne quitte pas facilement sa mère. Mais désormais elle sait ce qui lui reste à faire : défendre son identité de femme.

En effet, désormais elle doit évoluer en aparté pour ne plus avoir à subir l'influence de celle-ci. Et si pour cela il convient de cesser de s'y identifier, alors le choix d'émerger d'elle-même l'a bien libérée de son emprise.

Pour atteindre sa maturité de femme adulte, elle s'est résolue à briser tous les beaux souvenirs qu'elle a vécus auprès d'elle. A son besoin intérieur de sortir de son état de minorité, voici comment elle répond: « *je détruis tous les instants heureux du Rocher Plat* » (*Mes mauvaises pensées*, p.231) Non sans une note d'amertume: « *Chaque jour j'enterre mon enfance, chaque jour j'avance dans ma vie (...) je rêve de moins en moins au Rocher Plat* » (*Mes mauvaises pensées*, p.226), mais par nécessité de se reconstruire hors la dyade fusionnelle : « *Je ne me souviens plus du petit port de Jijel, je ne me souviens plus des chambres de la maison familiale...* » (*Mes mauvaises pensées*, p.256)

Bien sûr, il ya toujours ce sentiment de frustration de ne pouvoir survivre à cet abandon qui accomplit sa sale besogne, mais la narratrice pour ne pas fléchir se berce de douceurs en se consolant : « *Il faut du temps pour exister, il faut du temps pour se défaire du lien des ventres.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.163)

Seul le deuil de la séparation peut permettre au sujet de s'orienter vers l'extérieur. A ce propos, toutes les théories psychanalytiques insistent sur la nécessité de dépasser l'état de symbiose maternelle qu'elles nomment « l'indifférenciation primitive ».

Il est dit que la séparation est indispensable et cela pour deux raisons : la première est due, pour parler comme Françoise Dolto, au fait que: « *La dyade jouissive de l'enfant et sa mère est nocive au développement humain* »¹⁵⁸, la seconde est liée au complexe d'Œdipe : « *Car ce dont il s'agit principalement dans celui-ci, c'est de la question de l'assomption subjective de la question sexuelle. Les identifications aux types de virilité ou de féminité dépendent d'abord et avant tout de la dialectique inconsciente de la fonction maternelle et de la fonction paternelle. Le complexe d'Œdipe constitue le cadre d'une telle dialectique et donc le passage obligé dans le processus de l'assomption du sexe.* »¹⁵⁹

Nous savons que « l'adolescence est une période de retour des pulsions infantiles ». Pour Freud, c'est la recherche de l'objet sexuel « qui domine toute la quête de l'adolescent(e). » Et l'émergence pulsionnelle que commence à ressentir la pubertaire

¹⁵⁸DOLTO F., *Solitude*, Paris : Le livre de poche, 1990, p.22

¹⁵⁹ ELFAKIR A., *Œdipe et personnalité au Maghreb : Éléments d'ethnopsychologie clinique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.140.www.books.goole.fr

exige une séparation irrévocable d'avec la mère. Celle-ci, comme tout adolescent désire s'investir dans cette nouvelle phase et vivre sa « libido » loin de la figure maternelle: « *je suis gênée d'être si près du corps parce que je ne suis plus une enfant* » (*Mes mauvaises pensées*, p.98/99) Celle qui se faisait bien entendre semble avoir perdu le contrôle sur son enfant qui ne conçoit sa puberté que là où la mère n'y est pas : « *ma mère me téléphone tous les soirs et parfois je ne veux pas lui parler, parce que je me détache de son corps, de cet amour inouï qui me donne le vertige* » (*Mes mauvaises pensées*, p.55) Sa mise à distance est donc justifiée par la crainte de retomber en enfance: « *sa voix me remets dans les jours de l'enfance* » (*Mes mauvaises pensées*, p.55)

Voilà ce qui nourrit son angoisse : se laisser engloutir par la mère et manquer son entrer dans l'âge adulte. Ce fantasme est ici exprimé par des mots qui ne souffrent d'aucune ambiguïté : « *Ma vie, adulte, est à construire.* » (*Le Jour du séisme*, p.73) « Se désidentifier » de celle qui menace son intégrité est le mot d'ordre qu'elle scande pour briser les amarres : « *J'ai des larmes pour elle, et j'ai des larmes pour moi, parce que je sais que mon corps d'enfant lui a servi de forteresse, que ma mère a réparé son enfance par mon enfance.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.161)

Et pour se protéger contre l'angoisse de la séparation, elle s'appuie sur l'argument de l'enfance vouée à disparaître: « *La finitude est une réalité stricte, une donnée, un passage obligé.* » (*L'âge blessé*, p.72) Cela veut dire que l'enfance, synonyme de fusion symbiotique avec la mère, n'est rien d'autre pour elle qu'une origine passée: « *L'enfance est accusée, prise en défaut d'éternité.* » (*L'âge blessé*, p.72)

C'est ainsi du moins qu'elle se force à voir leur histoire commune : « *parce qu'il est difficile de dire adieu à son enfance* » (*Mes mauvaises pensées*, p.235) et parce qu'elle semble brisée par ce deuil: « *Combien de temps faut-il pour rompre la douceur des jours heureux ?* » (*Mes mauvaises pensées*, p.55/56) mais surtout parce qu'une petite voix surgit d'elle pour expliquer à elle-même qu'elle ne peut pas être le prolongement de sa mère: « *Je ne peux pas réparer l'enfance de ma mère par ma propre enfance* » (*Mes mauvaises pensées*, p.110) Un murmure légers à valeur thérapeutique dirions-nous.

Ses incertitudes et ses regrets nous font ainsi passer inlassablement d'un discours de l'exaltation à un discours de spleen. Mais rien d'étonnant à ce flottement pour la simple raison qu'il est le signe d'un esprit déchiré entre le désir de rester auprès de la source nourricière et la lutte contre ce même désir.

D'ailleurs, pour nous décrire l'état d'esprit dans lequel la narratrice baigne au sortir de l'enfance, la romancière puise dans le registre funèbre un vocabulaire en résonance avec la mort : pleurs, enterrement, cercueil, sont les termes clés qui caractérisent la douleur profonde de celle-ci. De cette tension se déploie un langage d'une extrême souffrance qui révèle en effet que l'être de la narratrice est tiraillé par un conflit intérieur : mélancolique: « *Je suis à la fin des jours heureux.* » (*Poupée Bella*, p.21) hystérique : « *ce tiroir c'est mon cercueil, c'est ce qu'il reste de moi, c'est ce qui s'est dégradé avec le temps, c'est moi, en tant qu'objet perdu* » (*Mes mauvaises pensées*, p.251) la narratrice, en puisant dans le paradigme de ce qui se refuse à l'oubli, montre que sa maturation n'est rien d'autre que la réalité d'un état issu d'une insatisfaction existentielle.

C'est pourquoi la perte des vertus de l'enfance suscite une peine inconsolable: « *Je vais pleurer Je n'ai plus rien de mon enfance.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.213) Mais encore une fois, ce mal de l'âme dont elle est affectée est la conséquence directe de la rupture d'avec son pays paternel.

Sevrage oblige. Après avoir fui celle qui la retenait recluse dans sa chair: « *je me sens décrocher de quelque chose qui appartient déjà au passé.* » (*Avant les hommes*, p.83), elle s'est frayée son propre chemin vers soi-même: « *le temps de ses absences n'est qu'un temps qui passe ; je me détache d'elle comme un fruit mûr de son arbre.* » (*Avant les hommes*, p.26) La métaphore du mûrissement qui ponctue le passage met d'ailleurs l'accent sur la capacité de la narratrice à s'identifier à soi-même. Cette séparation lui est donc favorable dans la mesure où elle lui permet de s'engager sur la voie du temps.

Au bout du compte, elle parvient à céder son statut initial fondé sur la relation dyadique et à s'inscrire dans la singularité existentielle de son corps: « *nous n'existions pas au même moment.* » (*Avant les hommes*, p.48)

En situant sa mère d'un côté et elle d'un autre, la narratrice a trouvé un terrain libre où installer sa propre voix

Ainsi, à l'aune de sa maturité, elle déclare n'avoir jamais apprécié son passé d'adolescente : « *Ma jeunesse ne me manque pas.* » (*Poupée Bella*, p.56) et affirme presque fièrement que la rupture d'avec son passé est bel et bien consommée: « *je brûle ma jeunesse. Je ne garde rien de mon passé.* » (*Poupée Bella*, p.50)

Avec ces quelques énoncés, elle entend indiquer clairement son propos : « *Ma jeunesse avait disparu, je ne voyais aucune utilité à la visiter.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.43) ; : « *Je n'avais pas des regrets de jeunesse mais des regrets d'enfance- l'Age où l'on ne sait pas.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.105/106)

Quant à ces phrases, elles semblent indiquer le chemin à suivre en s'érigeant comme un raccourci vers la maturité : « *Je pense au temps perdu.* » (*Poupée Bella*, p.11) ; : « *Je ne me souviens plus de mon adolescence.* » (*Poupée Bella*, p.75)

Son discours autour de l'adolescence reflète le parcours intérieur d'une âme en souffrance: « *Ma jeunesse était comme ensevelie sous les années.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.44) qui s'identifie à cette phase de crise : « *Je suis sans jeunesse.* » (*Poupée Bella*, p.36) qu'elle nomme sans trop savoir de quoi il s'agit : « *je ne sais pas ce qu'est la jeunesse, je cours après, c'est une invention chez moi, l'esprit de jeunesse* » (*Mes mauvaises pensées*, p.24)

En dépit de cette fragilité, elle sait en revanche qu'elle doit suivre la « route du temps » : « *je dois avancer, je dois exister* » (*Mes mauvaises pensées*, p.107)

Ne l'oublions pas, la défection maternelle est synonyme ici de défection territoriale. Autrement dit, à la sortie de la phase-enfance correspond la sortie du territoire algérien : « *je ne suis plus une enfant, je veux quitter l'Algérie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.53)

Posée en effet comme la condition sine qua non de sa sortie de crise, la fuite du pays des hommes devait s'accomplir incessamment. Le départ a eu lieu et un heureux tournant dans sa vie a changé le cours de son destin de femme. Ainsi, loin de l'Algérie des tabous, la découverte du sentiment amoureux lui a permis de se redécouvrir en tant que femme dotée de courbes féminines. En France, elle renaît dans de meilleures conditions: « *je débute une nouvelle vie : ma vie française* » (*Mes mauvaises pensées*,

p.99) La lecture en creux de ses anecdotes amoureuses laisse entendre que ce pays d'Occident est l'endroit idéal de l'épanouissement psychologique. Ici, elle apprend que l'amour et les sentiments n'ont rien à voir avec la honte. L'accent placé sur l'adverbe temporel indique un changement de perception et l'abandon de la vision négative héritée de son milieu d'origine: « *Avant j'avais honte du plaisir.* » (*La Vie heureuse*, p.186) Cet énoncé nous en donne une preuve suffisante : « *Je n'ai plus honte du corps, sacrifié, rompu, dépossédé de sa féminité, libéré des complications qu'elle engendre, la braise aux joues, l'obsession des chairs dévoilées, une provocation malgré soi ; il est commun, fondu à la nature* » (*L'âge blessé*, p.79)

On peut dire que ce passage de l'ignorance à la clairvoyance constitue l'achèvement d'un parcours initiatique dont la plus importantes des conséquences est sans doute ce regard nouveau qu'elle ose enfin poser sur l'objet de la discrimination. Emmerveillée par ce qui se révèle à ses yeux: « *Mon sexe intact apparaît dans un nouvel éclat* » (*La voyeuse interdite*, p.116) elle se met en question : « *Est-ce le même qu'hier, avant-hier, est-ce celui du ventre de ma mère ?* » (*La voyeuse interdite*, p.116) cherchant par là à pointer du doigt une réalité absurde qui rend les femmes étrangères à elles-mêmes. Ainsi, en désamorçant ces clichés, elle parvient à se débarrasser du sentiment de la honte qu'elle éprouvait à l'égard de son corps et à s'établir dans un rapport à sa sexualité. L'éveil qu'a engendré la rencontre avec la réalité de ses ressentis lui a permis donc de se libérer de la mauvaise influence des rapports sociaux homme/femme fixés en Algérie: « *avant je me sentais en excès de nudité, je me sentais vulgaire (...) je me sentais indécente à l'intérieur de moi.* » (*Poupée Bella*, p.15) Ici, dans ce pays de liberté et de tolérance, son corps trouve enfin grâce à ses yeux et comme pour se repentir, elle soumet ses pulsions à la loi naturelle en s'adonnant au plaisir de la chair : « *Je me caresse, je rachète mon corps, ses défauts, sa grossièreté, ses lignes basse et brisées, le sang échauffe mes chairs, je suis encore en vie* » (*L'âge blessé*, p.106)

En allant au bout de son désir, la narratrice s'évertue à mettre l'accent sur la nécessité de réduire en poussière les préceptes moraux hérités de la culture algérienne. La perception du corps et de la sexualité change avec le départ de l'Algérie. A partir de là,

nous ne pouvons ignorer la portée considérable de la symbolique du passage de l'avant à l'après.

Ce n'est donc qu'après avoir cessé de se penser comme objet de regard que la répugnance avouée envers sa féminité s'est pulvérisée : *« je ne dors plus dans l'enfance, je ne dors plus près des miens, je dors dans l'autre monde, de l'autre côté, qui n'est ni le silence ni la honte. »* (*La Vie heureuse*, p.165) Après avoir été pendant longtemps reléguée derrière son corps, la narratrice réussit à revenir au devant de la scène en tant que sujet à part entière : *« J'avais peur de la lumière, la révélatrice de la faille et du défaut. Mes pantalons devinrent trop courts, les manches rétrécissaient, le ventre en colère ne cessait de gonfler. Épuisée de les retenir, je laissais les formes se montrer. »* (*Point mort*, p. 61)

En faisant l'éloge d'un corps conçu pour vivre les délices de l'amour, elle exclut comme étant de l'ordre du tabou tout ce qui enferme la femme dans l'humiliation: *« Avant je ne savais pas ce qu'était l'amour (...) Avant je ne comprenais pas cette phrase : J'ai envie de toi. »* (*La Vie heureuse*, p.242)

Loin de revendiquer la liberté du désir érotique, en mettant l'accent sur les enjeux de cette « autoreprésentation », Nina Bouraoui dénonce la violence morale infligée à la femme dans la société patriarcale. Tout en se réservant de se montrer comme donneuse de leçons, elle parvient intelligemment, à renverser les valeurs irrationnelles de la culture algérienne.

Par ailleurs, cette remarque sur l'amour hétéro mérite d'être réitérée, car au terme de sa quête d'initiation, la narratrice, connue pour ses amours saphiques, dit s'être retrouvée grâce à son amoureux: *« Je ne donnais aucune explication à notre attachement, sinon celle de l'innocence retrouvée. »* (*Appelez-moi par mon prénom*, p.111) Son attirance pour ce garçon se lit clairement dans ce passage : *« Avant je n'aimais pas mon visage. Avant je n'aimais pas mon odeur. Avant je marchais seule. »* (*Poupée Bella*, p.17)

Mais ce qui ne nous laisse pas indifférentes : *« le désir retrouvé. »* (*Appelez-moi par mon prénom*, p.26) c'est cet énoncé conçu sur le modèle de Proust *le temps retrouvé*.

Quelle est la symbolique de cette rencontre ? Est-elle l'expression d'un retour au point de la césure ?

Donc, la question qui nous préoccupe concerne le rôle positif joué par l'amour hétérosexuel. Cette approche classique du désir serait-elle simplement synonyme d'un désir de se réconcilier avec son «rival». Signifie-t-elle qu'il n'y a que l'amour hétérosexuel qui empêche le fourvoiement ?

En mal de son pays paternel, ce renoncement à sa nature homosexuelle serait-elle une demande de trouver grâce aux yeux de sa Mère-patrie ? Une hypothèse envisageable mais difficile de lui donner autorité. Ce qui nous amène à en formuler une autre issue de la théorie psychanalytique à laquelle nous avons fait emprunt précédemment.

Nous savons, depuis les travaux de Freud et de Lacan, que pour sortir de la dyade fusionnelle, l'entrée en scène du père, ou d'une autre figure masculine, est nécessaire pour aider l'enfant à se différencier de sa mère et à devenir homme ou femme dans le futur. Il semble que la narratrice en sortant de l'Oedipe est restée sur un manque : le désir du phallus. Cela veut dire qu'à la rupture d'avec la mère, en l'occurrence de la Mère-Patrie, a succédé le sentiment d'un sevrage raté aux effets traumatiques.

C'est sans doute ce qui se produit au niveau actantiel. Autrement dit, la figure de l'homme accomplirait ce rôle symbolique du tiers séparateur entre la narratrice et l'Algérie. Il a ainsi pour mission d'arracher celle-ci à l'emprise de la Mère-patrie afin d'entamer la phase de sevrage en bonne et due forme. C'est pour cela qu'elle passe de: « *Je pensais que l'on ne guérissait pas de son passé.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.100) à : « *je crois que je peux enfin regarder mon passé.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.260)

Décidément, opposant puis adjuvant, l'homme dans la vision bouraouienne occupe une place ambivalente : c'est à cause de lui qu'elle a fui l'Algérie, le pays des hommes, et c'est grâce à lui qu'elle devient autonome. Cette rencontre avec l'altérité lui est donc éminemment profitable: elle, qui se considérait comme une recalée de la vie, réussit grâce à cette réconciliation à porter un regard neuf et positif sur sa vie antérieure: « *Il avait changé mon passé.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.80)

Perçu à présent comme le vecteur de son bonheur, son ex-rival lui accorde désormais le privilège de tourner la page : « *Son image sous les arbres du Luxembourg dévorait mes souvenirs à la manière d'un acide.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.75)

On peut dire qu'à ce stade, son besoin de se réaliser pleinement semble trouver satisfaction : « *Je suis élevée, désormais.* » (*Poupée Bella*, p.93) L'acte de l'élévation pourrait être la métaphore d'un changement de statut : il pourrait traduire le passage d'un sujet en manque à un sujet plein : « *Je n'avais plus peur de perdre mon amour. Il me semblait posséder déjà un passé qui formait un rempart face au danger.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.113)

En effet, au terme de son expérience, elle tourne son regard vers son passé et s'y reconnaît : « *l'amour est une remontée vers la jeunesse : le premier garçon embrassé, la première fille désirée* » (*Mes mauvaises pensées*, p.48) puis tourne sa tête vers l'horizon et voit le chemin qui la relie à sa nouvelle vie : « *J'allais dans le sens du temps* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.79)

Au niveau du discours et d'après ce que nous venons de voir, tout indique que l'auteure se sert de cet imaginaire pour mettre à nu la supercherie du fantasme masculin. S'opposant au déterminisme biologique, Nina Bouraoui semble dire, à son tour, que la condition féminine est le résultat d'une construction culturelle fabriquée par le « mâle humain ». Cette idée à portée socioculturelle, certes n'est pas originale, mais l'auteure contribue à son sa façon et grâce à l'éloquence de sa plume à rendre manifeste un fait déplorable : la domination masculine.

b. Le temps précipité de la vieillesse

A vrai dire, cet élément et le précédent pourraient n'en être qu'un seul. C'est beaucoup plus dans un souci de clarté que nous avons choisi de les distinguer. Comme on peut s'en rendre compte par le titre mentionné, la problématique de la vieillesse s'inscrit dans le prolongement de la réflexion sur l'irréversibilité du temps qui abîme. Dans cette démarche, il s'agit pour nous de montrer que, malgré le déroulé chronologique constamment interrompu, l'œuvre bouraouienne porte la trace du temps qui passe.

Cet énoncé, à titre d'exemple, donne à l'illusion d'un temps suivi toute sa consistance symbolique : « ...*au fil du temps, au fil des années* » (*Avant les hommes*, p.82) Cette approche du vieillissement est formulée de manière encore plus explicite ici : « *Je sais que la vie est un mouvement qu'il faut suivre* » (*Mes mauvaises pensées*, p.107)

Pour saisir l'intérêt de ce point d'analyse, il est important d'insérer ce qu'il sémantise dans une conception cyclique de l'existence : conçue dans la perspective de répondre à une crise identitaire, cette ligne virtuelle qui se laisse à peine entrevoir s'organise de façon explicite autour de la problématique de la mort et de la renaissance. Conclure à cette perspective serait sans doute hâtif. Pourtant, elle serait la seule raison qui donnerait à la circularité du temps bouraouien tout son empan, dirions-nous. Vu sous l'angle de la renaissance, l'ordre temporel présumé apparaît comme le seul moyen de renouveler son expérience de vie.

Cela expliquerait d'ailleurs la connotation positive que la narratrice autobiographique attribue à la vieillesse. Loin en effet de broser un portrait noir de l'âge de la déchéance, celle-ci la décrit à la fois comme une porte de sortie et d'entrée. On le voit à la façon dont elle l'appréhende : « *J'y vis l'annonce d'un bonheur qu'il m'avait fallu gagner.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p. 56)

Ce parcours vers l'abîme est vécu, non comme une finitude irréversible, mais plutôt comme une étape qui s'inscrit dans un processus menant à la mort pour la vie.

La perspective bouraouienne qui vise à aller vers le but désiré montre donc que le mouvement du temps, quelle que soit ses bifurcations, finit par progresser dans la direction de la flèche. Pour mieux illustrer cette marche en avant, l'auteure insiste sur les deux moments clés du tracé de vie à savoir l'ouverture et la clôture : « *Pourtant*

« aujourd'hui » se détache de ses semblables. Il prend forme, corps, âme et réalité grâce à une nouvelle fonction : la finalité. » (*La voyageuse interdite*, p.123) Ainsi, même parcouru aléatoirement dans tous les sens, le temps finit par emprunter le chemin du vieillir lié au cours normal du cycle de la vie.

Par souci de clarté, il sied de rappeler que cette fuite vers l'avenir est la conséquence d'une vision négative que porte la narratrice sur son adolescence. Nous avons vu plus haut comment ce temps, révélé comme un moment de crise, est passé sous silence. Son évitement s'est traduit sur le plan de l'histoire par une suppression de données générant un saut temporel de quelques années en avant. Après nous être imprégnées de ses paroles : « *Le mot le plus triste : adolescence.* » (*La Vie heureuse*, p. 181) nous avons fait ce constat : devenir adulte est, dans son esprit essentiel, en ce qu'il signifie l'entrée dans une espèce d'âge d'or qui incarne cette mise à mort de la puberté.

Strictement lié à la problématique du corps féminin, le prétexte de la maturité sous-entendu ici est employé pour faire valoir cette transition douloureuse qui s'impose à elle.

Ainsi, pour se projeter vers la lumière d'un âge qui la mènera à la rencontre de soi, elle prend le parti de transcender cette phase de son existence à laquelle elle associe deux termes forts : dégoût et répugnance.

Evidemment, cette représentation pathétique du temps de l'adolescence rappelle inévitablement l'entrecroisement de la problématique du corps pubère et de l'espace algérien évoquée dans les lignes précédentes. C'est dans l'esprit du «sauve-qui-peut » qu'elle a accéléré le mouvement de sa maturité. D'ailleurs, lorsqu'elle s'adresse à elle-même en usant de la deuxième personne du singulier, la narratrice, sur un ton moqueur, tourne en dérision l'idéal de ce que l'on appelle la fleur de l'âge dans un pays où puberté résonne avec futilité: « ...*tu es ridicule avec ta robe trop grande et tes petites épaules qui portent le lourd fardeau d'une jeunesse inutile !* » (*La voyageuse interdite*, p.134) où l'adolescence rime avec immoralité : « *un corps de l'entre-deux-âges qui retrousse devant l'humiliation* » (*Point mort*, p.62)

De tels énoncés sont ressassés pour nous aider à comprendre qu'en Algérie l'idéal de beauté, propre à la jeunesse, est une offense à la bienséance. Le sentiment de n'avoir pas vécu ce temps-là : « *Je suis au début de ma jeunesse ou de ce que l'on appelle la*

jeunesse, je suis entre avant et après, mais je n'ai pas vraiment d'histoire » (*Avant les hommes*, p.13) contribue, peut-on dire, à donner plus de vie à l'impression de vieillir : « *Je suis sans jeunesse et je suis encore jeune.* » (*Poupée Bella*, p.16)

La volonté de nous le faire entendre transparait encore une fois dans cet exemple: « *C'est peut-être ça l'adolescence, c'est se voir vieillir avant d'être vieux.* » (*La Vie heureuse*, p.259)

Faut-il voir dans ces dires, les arguments d'une dénonciation? Faut-il y lire là encore une critique de la société algérienne?

Compte tenu du regard mélancolique que pose Nina Bouraoui sur son pays paternel, la réponse affirmative semble aller de soi. L'auteure se sert de cette réflexion sur l'âge pour montrer comment la beauté de la femme est perçue dans une société où l'argument de la féminité frôle le blasphème.

Sans se lasser, l'auteure franco-algérienne dénonce ainsi à chaque coin de son œuvre le tabou du corps tel qu'il est vécu en Algérie. A en juger par ses commentaires précédents, cette situation est en effet propice à la satire. Il n'est donc pas étonnant qu'elle ait choisi de mettre fin au calvaire de la narratrice à laquelle elle ressemble d'ailleurs à plusieurs égards. C'est pourquoi, force lui était d'imaginer une évolution irréversible pour l'aider à quitter au plus vite cette jeunesse qui s'est avérée à problèmes.

L'esprit de cette dernière ne manque pas non plus de finesse puisqu'elle évite ingénieusement le traquenard dans lequel elle allait s'enliser : « *Mon intelligence m'a toujours sauvée de ma jeunesse, de cet écart-là.* » (*Poupée Bella*, p.127) Le renoncement va d'un simple déni de mémoire : « *Je ne me souviens plus de mon adolescence.* » (*Poupée Bella*, p.75) à une volonté d'oubli : « *je n'ai rien gardé de la jeunesse* » (*Avant les hommes*, p.79) jusqu'au rejet total : « *je brûle ma jeunesse.* » (*Poupée Bella*, p.50) de tout ce qui constitue ce passé mal-aimé.

Et c'est au cours de sa fuite vers l'avant qu'elle s'est retrouvée vis-à-vis de ses derniers instants. Nous pouvons aisément en déduire à partir des exemples cités dans l'œuvre que la narratrice s'est sentie vieillie prématurément, écrasée sous le poids d'un corps qui s'est avachi avant l'heure.

Ainsi, au moment même où elle croit échapper à une réalité sinistre, dénuée de plaisirs, elle se découvre une femme vieillissante mise en face de sa propre décrépitude. Un passage brutal douloureusement ressenti tant il met en échec toutes ses capacités de jouissance. Cette phrase masque à peine l'amertume qui l'envahit en constatant les dommages visibles du vieillir : « *Mon visage changea brusquement.* » (*Point mort*, p.61)

L'irruption hâtive du grand âge, qui s'est opérée au détriment de la période juvénile, est assimilée à un être malveillant qui dépossède sa victime de ses biens : « *La vie est une voleuse.* » (*La voyeuse interdite*, p.132)

Le temps, dit-elle, s'écoule comme un torrent déchaîné qui ne se laisse pas saisir : « *je ne suis plus jeune...* » (*Mes mauvaises pensées*, p.72) provoquant des changements inattendus qui ne laissent guère de place aux désirs de la vie. Impotence, usure, sénilité... sont les signes du temps qui court : « *je me regardais enfin grandir, vieillir et changer* » (*Mes mauvaises pensées*, p.184)

Dans cet élan prometteur vers l'avenir, sa maturation accélérée lui fait gagner en effet plus d'années qu'elle en espérait. Ce corps flétri le quel a succombé aux : « *... aléas du temps et du Temps qui passe.* » (*Point mort*, p.28) n'est plus à ses yeux qu'un tombeau dans lequel elle se maintient difficilement en vie. Pour dire la dimension tragique de ce qui s'abat sur elle, elle choisit le lyrisme le plus propre à exprimer l'étendue de son chagrin face à ce qui lui apporte l'annonce de sa disparition : « *mon corps est un autre corps, mes yeux ont changé, j'ai vieilli* » (*Poupée Bella*, p.14) Ne se reconnaissant donc pas dans cette enveloppe de chair avalée, elle se dissocie d'elle-même en se tutoyant : « *lève tes mains brunies par les tâches de vieillesse* » (*La voyeuse interdite*, p.70)

Promise ainsi au seuil du dernier degré de la vieillesse, elle ressasse son malaise en conjuguant à regret ici et là le verbe « vieillir ». En effet, avec une voix presque affolée, elle se présente lugubrement comme une vieille accomplie. Ses phrases appesanties d'amertume qu'elle sème de côté et d'autre ne cessent de nous le rappeler à coup de répétition : « *J'ai vieilli...* » (*La Vie heureuse*, p.234) ; : « *j'ai vieilli* » (*Poupée Bella*, p.14)

Nous pouvons le dire, le pouvoir de persuasion de l'auteure est éminemment fascinant. La puissance de son art de fiction crée un effet d'hypotypose qui suggère visuellement, par l'intensité de l'image donnée, la figure d'une femme à l'aspect vieilli.

Le choix du mot juste provoque un effet similaire sur le plan du discours. Les propos qu'elle inspire à la narratrice s'apparentent à des proverbes, dirions-nous. Voici à titre d'exemple une parole dépouillée de tout ornement esthétique et qui, pourtant, décrit, dans un style limpide, l'état d'âme intérieur du personnage.

Cette expression euphémistique : « *vieillir c'est apprendre à vivre* » (*Mes mauvaises pensées*, p.195) que la narratrice s'auto-adresse peut toucher plus qu'un puisqu'elle fait réfléchir chacun de nous au sens de la vie. C'est ce potentiel langagier dont l'auteure fait preuve qui émerveille au plus haut point.

Ainsi se plaît-elle à transformer l'angoisse que ressent la narratrice en un sentiment d'apaisement: « *je pense que(...) les années s'enterrent, l'une après l'autre, que le temps nous efface, en silence.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.235) pour une raison qui allégorise son désir de la ramener à la vie après sa mort.

On l'aura compris, dans la conception bouraouienne du cycle de vie, la mort donne lieu à un nouveau point de départ. D'où l'importance de cette trame temporelle, aussi tenue soit-elle, qu'elle illustre à travers l'âge chronologique.

Comme tout le monde, elle pense bien sûr que la vieillesse est de facto la compagne de la mort : « *La finitude est une réalité stricte, une donnée, un passage obligé.* » (*Point mort*, p.72) et que : « *Chacun porte le poids de son cadavre.* » (*Point mort*, p.72)

Et comme tout le monde elle pense aussi que toute existence a un terme. Phase ultime du vécu, la mort, dit-elle, est consubstantielle à la vie : « *Je pensais à la mort cachée sous la vie.* » (*La Vie heureuse*, p.113) Elle est, autrement dit, « inscrite dans le fait même de vivre » depuis la naissance : « *Mon affinité avec la mort a commencé dès mon plus jeune âge ; non pas par excès de morbidité mais par conscience de la finitude et plus exactement de Ma finitude.* » (*Point mort*, p.19)

Cela dit, malgré les paroles réconfortantes dont elle se nourrit, l'on sent que la narratrice aimerait être sauvée par la magie de la formule lamartinienne : « O temps ! Suspends ton vol. »

Lorsqu'on prête l'oreille à ses dires, on comprend, que la mort est peut-être selon elle une porte qui donne sur une nouvelle vie, mais qu'elle n'est pas pressée d'ouvrir.

C'est ce que scande cette phrase dont le ton mélancolique vocifère sa funèbre menace : les années, les unes après les autres, s'égrènent au rythme d'un cortège mortifère, murmure-t-elle : « *l'on est peut-être proche de quelque chose qui est en rapport avec la mort (...) à cause du temps qui s'étire* » (*Avant les hommes*, p.67/68)

Au bord de l'abîme, elle rencontre Thanatos : « *J'ai si peur de la mort.* » (*Garçon manqué*, p.179) et peu à peu sent le vide du néant l'engloutir dans ses entrailles et s'entend dire avec une voix agonisante: « *je commence à mourir* » (*Point mort*, p.55)

A vrai dire le sens de cette mort qu'elle souhaite et qu'elle craint à la fois nous déconcerte. Et puisqu'elle n'est pas perceptible d'emblée, il serait légitime de se demander de quelle mort il s'agit ? Autrement dit, par quel type de mort est-elle effarouchée ?

En effet, il ressort, des deux exemples suivants, l'idée d'une mort symbolique : lorsqu'elle associe à la finitude un verbe d'action et non un verbe d'état : « *La mort n'est pas une idée mais un acte à accomplir* » (*Point mort*, p.76) il est clair que cette mort implique l'idée d'un changement qui n'est pas en rapport avec la décrépitude anatomique. Cet énoncé semble, pensons-nous, confirmer notre hypothèse: « *La mort n'est rien.* » (*La Vie heureuse*, p.265) dans la mesure où il est dit clairement que ce n'est pas la mort au sens d'une mise en terre qu'elle redoute.

La réponse à notre interrogation est sans doute dans ce passage qui nous paraît lourd de sens: « *L'idée de la mort viendra de ces gens que je croiserai en France, de ces inconnus...* » (*Garçon manqué*, p.122)

La porte de la mort serait donc celle qui mène vers l'exil. Cet extrait apporte une réponse encore plus claire : « *Ce n'est pas la mort en soi. Ce n'est pas cette disparition imaginée. Ça prend un autre sens. Une autre résonance. Un autre ton. Je ne veux pas mourir dit je ne veux pas qu'on m'abandonne. Je ne veux pas mourir dit je veux qu'on m'aime, toujours. Je ne veux pas mourir dit je ne veux pas me séparer. Je ne veux pas mourir dit je ne veux pas me détacher. Je ne veux pas mourir dit je suis dans la fusion et je veux y rester.* » (*Garçon manqué*, p.120) Les termes employés ne souffrent d'aucune ambigüité et leur clarté permet d'établir un lien entre mourir avec partir loin

de l'Algérie. Proposer ces deux événements comme équivalents revient à signifier qu'en dehors de cette terre il n'y a aucun espoir de mener une vie de plénitude.

Les points de similitude entre l'auteure et la narratrice, nous incline à penser que Nina Bouraoui a confié à son personnage le soin de raconter le côté tragique de son arrivée en France. La vision de la mort dont la narratrice est animée montre en effet le désir de l'auteure, de se refaire, par la voie de la fiction, une histoire au gré de ses envies.

C'est sous ses directives que la narratrice tente, par le truchement de la mort, de réparer son destin tragique. En acceptant de subir les affres du vieillissement et en parcourant jusqu'au bout la ligne du temps : « *J'ai cent ans* » (*Point mort*, p.21), elle consent à accueillir en elle la mort à bras le corps : « *Je maîtrise ma mort.* » (*Point mort*, p.13) Une mort qu'elle charge d'une valeur extrêmement symbolique et surtout positive puisqu'elle semble ici faire son éloge : « *je ne peux plus vieillir, j'ai atteint l'indice 100, le temps est inutile, ma mémoire a fendu sa ligne de trot, son incidence, il tourne en rond.* » (*Point mort*, p.49)

Des exemples tel que celui-ci, dans lesquels elle loue la plénitude de son propre vieillissement, foisonnent dans l'œuvre de bout en bout. En voici quelques uns : « *Je suis un corps de cent ans.* » (*Poupée Bella*, p.38) ; « *j'ai au moins cent ans.* » (*Point mort*, p.18) ; « *J'ai cent ans de trop.* » (*Point mort*, p.76) ; : « *Je m'achève. J'arrive à échéance, broyée. J'ai cent un ans.* » (*Point mort*, p.103)

On ne peut pas dire qu'ils sont exempts de sous-entendu. Leur réitération est destinée à suggérer ce à quoi elle aspire ; c'est-à-dire, un dénouement qui contraste avec l'idée habituelle d'une disparition définitive. En se présentant sous les traits d'une centenaire, elle tend, en termes plus précis, à faire reculer le temps le plus tard possible jusqu'à atteindre les limites d'un âge qui augure d'un recommencement : « *Tout revient. Tout recommence. C'est infini.* » (*Garçon manqué*, p148)

Revenir au point de départ, voilà son obsession : « *je viens de naître* » (*Point mort*, p.19) La narratrice trouve ainsi, par cette cyclicité, le chemin du retour vers la terre matricielle, substitut de la mère biologique.

On peut donc parler chez Nina Bouraoui d'un temps linéaire qu'elle assujettit au service d'une problématique qui ne se résout qu'au terme d'un cycle menant à un état de cessation de souffrance. La dilatation temporelle à laquelle elle fait recours n'est, de

notre point de vue, employée que pour permettre à la ligne droite de se courber et de reprendre la route dans le sens qui conduit vers l'origine.

L'intention première que cette stratégie scripturale laisse sourdre n'échappe à personne. Nous l'avons suffisamment répété, c'est sur l'Algérie que se porte le regard de Nina Bouraoui. Il est en cela aisé pour nous d'y reconnaître l'implicite de cet architecture : cette structure temporelle est certes un procédé d'écriture littéraire, mais elle assure une fonction cathartique pour son auteure ; on ne saurait en effet départir ce choix de narration du fantasme auquel il est soumis. En d'autres termes, cette conception ne peut être perçue que comme la marque de son désir ardent d'êtreindre à nouveau celle qu'elle a quittée précipitamment.

Nous nous approchons ici d'une conclusion essentielle qui résume brièvement pour nous la volonté de l'auteure de faire fusionner la ligne et le cercle du temps. En peu de mots, les deux ont en commun d'inscrire la mort dans un mouvement qui relance le processus de la vie.

Comme on le voit clairement, le choix de ce temps « spirale » est loin d'être anodin. Qualifiée par les critiques de temps « métis », cette double configuration temporelle serait l'expression d'un enjeu culturel, celui de la rencontre entre l'Orient et l'Occident et, à une moindre échelle, entre la France et l'Algérie.

Chapitre II]

L'espace représenté : de l'espace de l'entre deux à un « no man's land »

« *Tout récit romanesque suppose des personnages qui mènent des actions. Ces actions, pour être comprises, doivent se situer dans un temps et dans un espace. Le temps et l'espace constituent donc des paramètres sans lesquels le récit ne peut évoluer et l'action romanesque se dérouler.* »¹⁶⁰

Dans ce chapitre, nous nous intéressons à l'un des concepts fondamentaux de la critique littéraire qui a été pendant longtemps traité comme une catégorie secondaire en comparaison avec d'autres éléments romanesques tels que le temps et le personnage. D'après Florance Pavany, ce n'est que depuis, approximativement, cinquante ans, que l'espace fait l'objet de multiples recherches¹⁶¹.

La réflexion autour de cette ressource en tant que concept n'a donc commencé qu'avec les travaux, pour n'en citer que quelques uns, de G. Bachelard, M.Blanchot, M.Bakhtine.

A partir de là, l'espace reçoit l'importance qu'il mérite et certains théoriciens tels que R.Bourneuf, M.Butor, J-Yves Tadié l'ont même valorisé en le considérant comme la quintessence de toute œuvre romanesque. A ce sujet, M. Issacharoff écrit : « *l'étude de l'espace littéraire, par opposition à celle du temps romanesque, n'est pas chose bien ancienne et c'est Bachelard qui a sans doute exercé le plus d'influence en inspirant toute une nouvelle orientation de la critique dans ce domaine.* »¹⁶²

La théorie spatiale est donc toute récente et la réflexion sur le concept n'a pas encore atteint sa maturité, si l'on en juge par l'état de la question. Le manque d'exhaustivité qui entoure cette catégorie narrative s'expliquerait par l'abondance des interrogations qui lui sont liées et qui demeurent encore en suspens. Il est vrai aussi que la pluralité

¹⁶⁰NIJIMBERE B., « Le narrateur multiple dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama »
Thèse de Doctorat, Université de Limoges, 2010, p.144.
<http://epublications.unilim.fr/theses/2010/nijimbere-beatrice/nijimbere-beatrice.pdf>

¹⁶¹PARAVY F., *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris :
L'Harmattan, 1999, p.7. www.books.google.fr

¹⁶²ISSACHAROFF M., « Une symbolique de l'espace : lecture de « La Pierre qui pousse » d'Albert Camus ». In : Cahiers de l'Association internationale des études française, n°27, 1975, p.255.
www.persee.fr

des épithètes que l'on ajoute au vocable fait large place au problème de l'appréhension. Que faut-il entendre par « Espace » ?

Ainsi, malgré sa prononciation aisée, ce mot facile à lire ne se laisse pas pour autant aisément saisir. Mais si l'on s'accorde à lui trouver une signification en rapport avec la problématique étudiée, alors son traitement devient plus abordable.

Pour l'approcher, nous n'allons donc pas nous fourvoyer dans les méandres de la pensée des uns et des autres, nous allons nous contenter juste d'expressions simples et précises.

L'espace qui nous intéresse ici est celui qui nous servira de prisme pour répondre à la question : où se passe l'histoire ? Mais comme le lieu de la diégèse est intimement lié à l'intrigue, notre propos sera aussi d'éclairer le rapport entre le choix de la configuration spatiale et la problématique identitaire abordée dans l'œuvre. L'étude serait en effet boiteuse sans la mise en évidence de la relation qu'entretient la narratrice avec l'espace représenté. Les croiser nous permettra d'ailleurs de mieux comprendre les caractéristiques ambivalentes que l'auteure lui assigne et de saisir ses intentions.

Au-delà de cette relation espace-personnage, nous examinerons, dans la même perspective, le rapport entre le réel et le romanesque tout simplement parce que les lieux choisis sont régis par le principe de réalité.

Nous savons par ailleurs que toute fiction est tributaire de deux composantes spatiales à savoir l'espace diégétique et l'espace scriptural. Pourquoi ce dernier est digne d'attention bien qu'il ne constitue pas notre visée première ? Parce que, pour dire les choses simplement, sa représentation ne passe pas inaperçue. Rien ne semble en effet avoir été fait au hasard et sa configuration physique semble faire écho à la problématique de l'éclatement/reconstitution du Moi. Elle serait, pensons-nous, l'allégorie de cette quête identitaire

Tout se passe comme si la fragmentation/défragmentation de l'espace diégétique est préparé en amont par la discontinuité/continuité de l'espace textuel. En effet, le même principe d'élaboration sert d'ossature à leurs structures respectives.

Ce constat étant fait, il nous reste à ausculter l'objet de ce chapitre dont le fil conducteur croise le paradigme spatial et la problématique des enjeux identitaires.

Comme on peut s'y attendre, le lien corrélatif qui sera établi doit servir à valider notre hypothèse de recherche qui aspire à montrer, rappelons-le, la binarité de la logique bouraouienne en tant que propriété caractéristique de l'écriture de l'entre-deux.

Tenter de relever les différentes conceptions de l'espace diégétique, montrer que la vision qui lui est inhérente est fragmentaire, telle est notre mission dans ce qui suit.

Mais avant d'aller plus loin, il nous semble d'un intérêt certain de répondre à la question de la définition posée plus haut puisque c'est de cet élément dont on s'occupera.

A ce propos, en dépit des travaux forts insuffisants réalisés au sujet de la représentation de l'espace¹⁶³, nous pensons, dans les limites du travail mené ici, que ces quelques citations correspondantes peuvent aider à cerner efficacement le vocable. Comme le souligne Henri Mitterand : « *C'est le lieu qui fonde le récit.* »¹⁶⁴

Il est en effet communément admis que toute diégèse ne prend sens que par rapport au lieu où l'histoire se déroule : « *Dans toute œuvre littéraire [...], l'espace joue un rôle déterminant dans la création de l'effet de réel* », car, *il est le cadre d'accomplissement de la diégèse, le circonstant des actions narrées, le territoire d'évolution des personnages et le lieu de déploiement de leurs faïes. Il s'avère un opérateur de lisibilité très important de tout texte romanesque.* »¹⁶⁵

Issacharoff, cité par M.L.Clement et S.V. Wesemael, abonde dans le même sens : « *l'espace diégétique est tout simplement référé dans le discours des personnages, il se limite à une existence verbale.* »¹⁶⁶ Et R. Bourneuf ne s'en écarte pas : « *l'espace romanesque est considéré comme l'image d'une certaine conception du monde.* »¹⁶⁷

¹⁶³ATZENHOFFER R., *Ecrire l'amour kitsch : approches narratologiques de l'œuvre romanesque de Hedwig Courths-Mahler (1867-1950)*, Bern, coll. Contacts, Peter Lang, 2005, p.73. www.books.google.fr

¹⁶⁴MITTERAND H., *Le discours du roman*, Paris : PUF écriture, 1980, p.194

¹⁶⁵NIJIMBERE B., « Le narrateur multiple dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama », *op.cit*, p.150

¹⁶⁶CLEMENT M.L. et WESEMAEL S.V., *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles*, Paris : L'Harmattan, 2008, p.285. www.books.google.fr

¹⁶⁷BOURNEUF R., « L'Organisation de l'espace dans le roman ». In : *Etudes littéraires*, vol.3, n°1, 1970, p.82. www.erudit.org

Plus loin dans le même article, il poursuit : « *l'espace dans un roman est plus que la somme des lieux décrits.* »¹⁶⁸

Toutes ces contributions soutiennent une même idée, celle que l'espace représenté est tributaire des exigences du projet littéraire. En d'autres mots, l'étude de l'espace ne s'arrête pas à l'identification des lieux qu'un auteur a choisi de mettre en récit, mais il faut y voir plutôt un rapport avec le message que celui-ci désire faire passer.

Ainsi, investi de fonctions signifiantes, l'espace « diégétisé » n'est pas neutre. Au contraire, il a pour rôle de traduire la conception que se fait l'auteure, dans ce cas, d'abord d'elle-même et puis du monde dans lequel elle évolue. Vu sous cet angle, il est entendu que pour l'appréhender, il est impératif de ne pas l'isoler des autres éléments constitutifs du récit avec lesquels il entretient un rapport étroit.

D'ailleurs : « *L'espace n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnages que celle-ci présuppose.* »¹⁶⁹ écrit J. Weisgerber.

Henri Mitterand pousse plus loin la réflexion sur cette catégorie narrative en concevant l'espace sous l'angle de la référentialité. D'après lui, : « *c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité. (...) Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai.* »¹⁷⁰

Notre intérêt pour cette dernière citation tient sa raison d'être du fait que les lieux évoqués dans l'œuvre bouraouienne sont ancrés dans une réalité extra textuelle.

Nous savons bien entendu que ce n'est qu'une illusion, mais la représentation à forte charge référentielle inhérente à cet espace laisse croire qu'il n'est point fabulé. Il est certes soumis aux règles de la création fictionnelle, mais il possède un référent qui le situe bien dans le réel.

La romancière nous offre donc des repères aisément localisables dans un hors texte marqué par la binarité. Etablissant l'espace franco-algérien comme support de la

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.94

¹⁶⁹ Cité par BROSSEAU M., *Des romans-géographes : essai*, Paris : L'Harmattan, coll. Géographie et Cultures, 1996, p.96. www.books.google.fr

¹⁷⁰ MITTERAND H., *Le discours du roman, op.cit.*, p.194

référence, l'auteure déplace sa narratrice sur cette carte, qui constitue l'univers du récit, en la conduisant alternativement d'un endroit à un autre.

Nous verrons que ces différentes pérégrinations s'offrent comme une recherche d'un no man's land contre les atteintes de la réalité. Nous verrons également que cette fonction diégétique de l'espace bouraouien est corrélée à une seconde, pas moins importante que la première ; il s'agit en l'occurrence de la fonction symbolique.

En effet, « *L'espace n'est pas que passif, signifié, représenté. Il est « actif », « signifiant », « représentatif »* »¹⁷¹ affirme Ferdinand Lambert.

Un point de vue auquel adhèrent C. Lévy-Leboyer « *une réserve de buts, haïssables ou désirables.* »¹⁷² et Berthoz : « *L'espace n'est pas un concept extérieur au cerveau de l'homme, il est perçu et il est vécu.* »¹⁷³

Ainsi, la stratégie spatiale, adoptée par l'auteure dans cette perspective, se déploie suivant une logique binaire qui met en opposition des propriétés liées à la vision du personnage. A vrai dire, c'est sa quête de liberté qui sert d'étalon à ses représentations. D'où cette conception de l'espace dominée par des valeurs d'opposition: à des espaces euphoriques correspondent donc des espaces dysphoriques, à des endroits ouverts correspondent des endroits fermés, de même qu'à des lieux urbains s'opposent à des lieux naturels.

La narration, marquée du sceau de l'ambivalence, se fragmente ainsi sous le poids d'une série de lieux dotés de valeurs ambiguës et flottantes.

Il faudrait sans doute, dans le sillage de cette idée, ajouter une troisième fonction à l'espace bouraouien qui n'est pas sans rapport avec la poétique du fragment. Par le choix d'une pluralité des lieux, l'auteure semble élaborer en effet un modèle en résonance avec le morcellement identitaire. Nous le vérifierons au cours de l'analyse.

¹⁷¹LAMBERT F., « Espace et narration : théorie et pratique ». In : Etudes littéraires, vol.30, n°2, 1998, p.112. www.erudit.org

¹⁷² Cité par PARAVY F., *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)* op.cit, p.7

¹⁷³ Cité par GREBER J-H., « Le corps et l'espace », notes de cours, Université de Nancy, 2006-2007. <http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/cours/corps&espace.pdf>

Ce qui est sûr c'est que cette gestion est parfaitement bien maîtrisée. C'est ce qui émane des pages de l'œuvre qui démontrent le besoin de l'auteure de résoudre par l'écriture l'éclatement identitaire du Moi, de son Moi. Sa configuration spatiale exprime justement sa volonté de passer d'un état de disjonction à un état de conjonction.

Au niveau de l'histoire, cette tentative de sortie de crise se traduit par la recherche d'un havre de paix. Au niveau de l'espace diégétisé, elle s'illustre par la mise en place d'espaces symboliques véhiculant cette idée primordiale. A lire attentivement les passages qui s'y rattachent, on y décèle en effet une intention qui laisse entrevoir la faveur de la romancière pour un espace synergique. C'est-à-dire qu'à la mise en parallèle des deux espaces principaux France/Algérie, dont les valeurs se révéleront irréconciliables, se joint une autre conception spatiale ayant pour mission de colmater la fracture.

Le choix des lieux se révélera de surcroît favorable au dénouement de la crise féminine qui déchire l'être de la narratrice. C'est pourquoi, outre l'espace synergique « francoalgérien » qu'elle s'ingéniera à inventer, elle s'ingéniera à chercher des tiers endroits d'allure neutre où une reconstitution de soi est possible.

Notre tâche dans ce qui suit est donc d'essayer de restituer la représentation mentale de l'espace, telle quelle est schématisée à partir des données fournies par l'œuvre. Nous tenterons également de saisir la valeur symbolique dont chacun des lieux est chargé et de comprendre la relation qu'entretiennent les uns avec les autres.

Il paraît toutefois malaisé de considérer le réseau de sens de l'ensemble de l'organisation spatiale sans établir de rapprochement entre la topographie romanesque et l'ancrage des lieux dans l'espace réel de la romancière. On tâchera donc de s'y pencher.

1. Espaces mis en miroir

A une identité de l'entre-deux ne peut convenir qu'un espace de l'entre-deux, dira-t-on. En effet, inscrit dans une perspective identitaire, l'espace bouraouien se trouve fragmenté par les pérégrinations d'un « je » qui raconte à travers la polarité spatiale son métissage. Annoncé par le titre, le sémantisme de cette configuration binaire est étroitement lié à l'ambition de l'auteure d'établir à la fois, outre le portrait détaillé de chacun des deux espaces principaux, une distinction et un rapprochement entre l'Orient et l'Occident.

Cette perspective, qui s'appuie sur le binarisme, arrive à connoter ce qui met en mal l'identité de la narratrice. Cette organisation alternée se présente effectivement comme un signe de malaise.

Le principe d'oscillation entre l'espace algérien et l'espace français évoquerait la question de la bi-appartenance à l'un et à l'autre. L'illusion référentielle peut d'ailleurs se lire comme une déclaration de l'auteure de son lien à l'espace franco-algérien.

Par ailleurs, ce choix d'empiler l'un sur l'autre a pour conséquence de nous confronter à une image d'elle-même qu'elle nous communique par les moyens de la fiction romanesque.

Cet espace tutélaire, qui apparaît néanmoins au premier plan, se feuillette en une série de micro-espaces représentés de façon équitable. Bâti en écho, ces sous-espaces formés par des tandems franco-algériens semblent, eu égard à l'aspect oxymorique qui les caractérise, exprimer avec la force de l'évidence l'idée du « pareil au même. »

Nous verrons par le biais des différents couples spatiaux qu'il nous est donné d'observer que la France et l'Algérie se renvoient la même image et qu'ils sont loin de s'opposer de manière manichéenne. Leur représentation se calque évidemment sur l'état d'esprit de la narratrice qui les perçoit sous le prisme tantôt de la nostalgie tantôt de la colère.

De ces espaces natals à double faces ressort toutefois l'idée que ni l'Algérie ni la France ne suscite l'enthousiasme de la narratrice dans la mesure où les deux sont liés à la question identitaire: le premier, qu'elle a dû fuir précipitamment, évoque la problématique du genre, le second, en lequel elle place l'espoir d'un avenir meilleur, raconte le problème de l'intégration.

Rattachés à deux réalités culturelles différentes, les deux espaces rapportent donc, par la description qui leur est réservée, le sentiment qu'éprouve celle-ci sur ses propres terres d'origine. Qu'elle soit ici ou là, une seule idée revient : celle d'être à la fois la fille du pays et l'étrangère.

Ce sentiment terrible de manquer à soi disparaît cependant comme par magie dès qu'elle se remémore les instants de bonheur vécu durant son enfance algérienne.

On l'aura dès lors pressenti, l'espace algérien sera présenté comme le noyau de la diégèse. Ce dernier que l'on retrouve dans l'œuvre sous différents noms et différents qualificatifs joue en effet un rôle de premier plan en raison notamment de sa fonction métonymique. La forêt d'Eucalyptus, à en juger par les termes qui la décrivent, laisserait ainsi entrevoir l'image du pays qui la porte en son sein. Cette articulation immédiate entre la brousse en question et l'Algérie ne doit pas, par ailleurs, être pensée en dehors de son rapport à celle dont l'œil est tourné vers ce qui retient son attention ; c'est-à-dire la narratrice. En les liant les uns aux autres, l'auteure chercherait à mettre en évidence, par une habile métaphore de la marginalité, le rapport entre espace identitaire et perception de soi.

Pour mieux comprendre la configuration élaborée par Nina Bouraoui, nous avons structuré notre plan en deux parties : la première donne consistance à la conception dichotomique des espaces présentés en duo, la seconde rend compte de la conception allégorique qui nous renvoie, à une échelle réduite, l'image d'une Algérie à caractère oxymorique.

a. Espaces antinomiques : Algérie/France

Objet de ce point d'analyse, l'espace franco-algérien auquel l'auteure appartient est sans contestation son cadre de prédilection.

L'exergue choisi rappelle à ce propos de façon explicite la double identité de celle derrière laquelle elle se retranche. Une double appartenance clairement marquée au niveau de l'espace qui s'organise autour d'une antithèse que nous employons néanmoins avec une certaine hésitation puisque la dichotomie n'est pas absolue. Nous le verrons plus loin, la figure perdra en effet de son sens en raison des fluctuations descriptives auxquelles les deux espaces sont soumis.

Pourquoi antinomiques dans ce cas là? Parce que tout simplement les deux espaces autobiographiques expriment deux réalités culturelles que tout oppose.

Ainsi, toute l'œuvre bouraouienne se construit autour d'une division spatiale où le « je » de la narratrice erre inlassablement entre les deux lieux indiqués.

Comme nous l'avons dit précédemment, la mise en parallèle ne s'effectue pas exclusivement à l'échelle territoriale France/Algérie puisque le va-et-vient comparatif se fait également entre différents lieux de vie fréquentés de part et d'autre. Aux deux premiers espaces qui nous sont donc présentés d'un point de vue général s'ajoutent d'autres sous-espaces décrits de façon beaucoup plus minutieuse. Ce qui signifie que le constat qui en ressort n'est pas fondé sur des idées reçues mais sur la connaissance d'espaces qui lui sont familiers.

Et cette parfaite connaissance se dit dans un langage extrêmement flou qui nous surprend par sa teneur oxymorique : aucun des lieux décrits ne bénéficie d'une image monolithique. Chacun d'entre eux est empreint de valeurs ambivalentes évoquant simultanément deux idées antagonistes.

La figure de l'oxymore qui sous-tend la description bouraouienne révèle que le clivage spatial France/Algérie, basé sur les valeurs culturelles, n'est pas le seul critère d'évaluation. A cet étalon de mesure, il faut associer les dispositions mentales d'une narratrice dont le Moi en crise est en proie à des humeurs inconstantes.

C'est ce que nous souhaitons montrer dans les lignes suivantes.

Pour saisir la portée de sa logique contradictoire, il convient, d'entrée, de commencer par celui qui est dans sa ligne de mire, à savoir, l'espace algérien.

Il est en effet difficile de ne pas remarquer l'importance dont jouit cet espace. Dans *Le Jour du séisme*, roman identifié comme autofiction, l'auteure désigne clairement l'Algérie comme objet de son écriture : « ...*ma ville, Alger.* » (*Le Jour du séisme*, p.9) ; « *Ma terre est mon espace.* » (*Le Jour du séisme*, p.54)

Cette priorité qu'on lui prête trouve son explication dans ce genre de déclarations dont le contenu est loin d'être anodin tant le pays tient lieu de repère identitaire : « *Je viens de la terre de mon père.* » (*Le Jour du séisme*, p.96)

Tout se passe comme si l'évocation récurrente de cet espace lui permettait de renouer avec l'origine ; de renouer avec le : « ... *lieu qui me définit* » (*Mes mauvaises pensées*, p.137) dit-elle par le biais de sa narratrice. Ces énoncés rencontrés ici et là dans l'œuvre soutiennent sans conteste la même idée que si l'Algérie est au centre de l'écriture bouraouienne c'est parce qu'elle symbolise la quête de soi.

On apprendra plus tard de la bouche de la narratrice autobiographique que l'absence de cette terre fragilise ses repères identitaires. D'où la nécessité de la récréer en mobilisant les images enfouies dans les tréfonds de sa mémoire: « *Ma terre n'existe que par ma mémoire.* » (*Le Jour du séisme*, p.87)

L'obéissance à la loi de l'anamnèse soumet l'espace algérien à une description dont le langage oxymorique est la grammaire. Plusieurs passages, voire plusieurs pages, nous replongent ainsi dans cet univers à double visage.

D'abord valorisée, l'Algérie est présentée comme une source de bonheur que la narratrice tente de retrouver. Et pour parvenir à l'antre de l'origine, elle se laisse guidée par la voix de son cœur qui vit encore dans le passé des souvenirs : « *c'est un lieu silencieux que je tiens secret.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.15)

Placée sous le signe de l'enfance, cette terre paternelle, qui sourd de l'abîme du temps, fait en effet revivre avec sa réapparition de véritables moments de joie : « *il est là-bas, notre paradis ; il est dans cet appartement, dans ses chambres, dans son escalier blanc, dans sa forêt, il y a une forme d'éternité dans ce lieu perdu* » (*Mes mauvaises pensées*, p.73/74)

Imprégnée des fantasmes de la narratrice, l'Algérie est décrite comme un espace sans limites, non circonscrit, infiniment ouvert et dépouillé de toute forme de barrières : « *l'Algérie est ma maison à l'air libre ; ma maison sans toit* » (*Mes mauvaises*

pensées, p.210) elle va même jusqu'à l'assimiler à la voûte céleste: « *par ce ciel bleu et algérien qui semble former mon toit.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.149) et puis à l'univers dans toute son immensité.

Que peut-on en penser ? qu'elle est tellement nostalgique de son pays d'enfance qu'elle n'hésite pas à le sublimer ? Peut-on avec une telle description contester sa valeur ? Peut-on nier son importance: « *il y a un lien entre le cœur et la terre* » (*Mes mauvaises pensées*, p.225)

C'est une évidence, cet espace remplit une fonction psychologique dans la mesure où il lui permet de se retrouver et de se réapproprier son passé :« *je savais vivre en Algérie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.107) Le besoin de rétablir le cordon ombilical qui les lie l'un à l'autre en est une preuve.

D'ailleurs, l'évocation de plusieurs endroits de l'espace d'origine signifie une connaissance parfaite des moindres recoins de sa chère patrie: « *...les roses de Blida, les dunes d'Alger-plage, la ferme du Rocher plat, cette petite échelle posée contre le plus beau récif du monde.* » (*Garçon manqué*, p.73)

Là encore on peut dire qu'il y a intention de gommer la ligne de partage entre le réel et le fictif: derrière l'attachement de la narratrice à cet espace autobiographique transparait le point de vue de la romancière dont la façon de faire autorise à croire qu'elle écrit sur l'Algérie par nécessité et par besoin de se la réapproprier.

Nous pensons qu'elle se sert de la voix de la narratrice pour exprimer une angoisse qu'elle connaît parfaitement bien pour l'avoir vécue. Une angoisse démesurée que nourrissent de concert le vocabulaire et le ton emphatiques employés ici : « *La terre s'en va. Je suis seule. Je reste sur des ruines.* » (*Le Jour du séisme*, p.15)

L'Algérie, soustraite à son présent, est la cause de sa douleur : « *Je perds Alger (...) Je perds les lieux de ma mémoire.* » (*Le Jour du séisme*, p.73) et de la fragilité sur laquelle est fondée son identité et celle de son alter ego romanesque: « *Je suis, attachée à la terre qui tremble.* » (*Le Jour du séisme*, p.80)

Par ailleurs, présenté comme une équation logique, ce rapport inextricable entre l'identité effritée de l'auteure-narratrice et l'identité sismique du pays est à notre avis une preuve supplémentaire.

Vue sous l'angle d'une vision oxymorique, l'Algérie aux deux visages évoque ainsi à côté d'une première sensation d'euphorie, une seconde qui prend racine dans le malaise. Il arrive en effet que ce pays tant convoité devienne l'objet du mépris de la narratrice. Par déception, celle-ci dénigre farouchement ce territoire favorable à une autarcie idéologique qui condamne toute ouverture sur le monde. L'incompréhension face au non-sens de la situation donne lieu à une série d'interrogations qui ont pour but de provoquer l'étonnement et l'indignation.

Comment est-ce possible de régresser autant alors toute société humaine avance impérativement vers le progrès? Semble-t-elle dire. Ce chemin que l'Algérie parcourt dans le sens inverse lui apparaît comme une aberration et ces multiples interrogations en témoignent: « *Comment tout s'est renversé en Algérie ? Comment Noël, la plage, le cinéma, la rue, sont devenus impossibles ? Comment la nature est devenue une prison ?* » (*Garçon manqué*, p.73) Sur un ton de déprime, elle ajoute : « *Sa violence achève les beaux jours. C'est un drame national.* » (*Le Jour du séisme*, p.9)

Terrassée par ce revirement idéologique inattendu, elle exprime sa peur de s'abîmer dans un espace entièrement dominé par une vision obscurantiste: « *Ma terre perd ses produits, des vignes, des champs, des vergers.* » (*Le Jour du séisme*, p.30)

Rien ne va plus dans ce pays dont l'atmosphère prend les couleurs lugubres de l'« inquiétante étrangeté »: « *Elle est en désir de Dieu. Ses nouveaux gestes m'excluent.* » (*Le Jour du séisme*, p.15) L'Algérie a changé de visage et elle le sait. Mélancolique, elle se déchaîne et cherche des motifs pour haïr celle qui vient d'abattre ses cartes.

: « *Ma mère étouffe, ici, en Algérie.* » (*Garçon manqué*, p.66), tel est l'argument qu'elle brandit comme un totem pour échapper à son emprise. En effet, les agressions dont sa mère était victimes ont transformé son regard dans lequel s'y lit désormais le désappointement: « *je sais qu'il fallait partir pour ma mère, je sais aussi que j'ai souvent eu l'idée de quitter Alger...* » (*Mes mauvaises pensées*, p.108) Suite à ces incidents, elle consent à quitter ce pays où l'intolérance à l'égard de l'autre a atteint son apogée: « *Elle frappait son espace clos* » (*Le Bal des murènes*, p.73)

Fuir ce lieu rétrograde devient plus que nécessaire au risque de s'asphyxier : « *Partir. Prendre l'air.* » (*Garçon manqué*, p.86)

Etonnant à ce propos est ce passage dans lequel elle présente le drame sur fond d'arguments typiquement français : « *Du sucre. C'est ce qui manque ici. C'est le défaut de l'Algérie. Smarties, Carambar, Chocollatti contre le sel de la mer.* » (*Garçon manqué*, p.69) L'élément, néanmoins, le plus frappant est peut être le ton humoristique employé pour dénoncer l'atmosphère qui règne dans cette contrée.

Serait-ce une façon de minimiser ses défauts ? Serait-elle une posture expiatoire ?

Cherche-t-elle des justifications pour ne pas l'accabler ? Craint-elle de la haïr ?

Cette expression métaphorique soutient, nous emble-t-il, l'idée qu'elle se plaisait d'y vivre malgré tout: « *je préfère l'ancre au centre aéré, je suis un confiné avide de plafonds, de cadenas, de portes, de murs, de chaînes, de verrous et de blindages. Je suis pour l'intérieur et contre l'extérieur* » (*Le Bal des murènes*, p.35)

Etonnante, doit-on trouver, cette valorisation d'un espace étouffant ! L'idée semble en effet saugrenue. Y aurait-il en comparaison un espace plus suffocant ? Si oui, lequel ? Il s'agit, sans grande surprise, de celui qu'elle décrit comme : « *Le lieu du règlement de comptes.* » (*Garçon manqué*, p.95), la France en l'occurrence.

L'Hexagone occupe donc par le nombre de ses occurrences une place assez considérable dans l'œuvre. Cité comme le faire-valoir de l'espace algérien, l'espace français lequel lui est inféodé est aussi animé d'attributs à la fois positifs et négatifs. Dans une perspective comparative, au premier abord, le contraste est saisissant étant donné l'écart qui les sépare. Aucun dénominateur commun, le couple constitue l'envers et l'endroit : « *Une grande tranquillité. Un tableau français. Une odeur française. Ce n'est plus l'Algérie. Aucun rapport. Aucune ressemblance. C'est l'inverse de l'Algérie.* » (*Garçon manqué*, p.160)

Définie par opposition à son premier pays, la France s'en distingue à plusieurs égards de manière qualitative : la narratrice lui reconnaît des propriétés favorables au confort de l'âme humaine. Apaisement, sérénité, prospérité ainsi que d'autres valeurs honorables: « *Dans ce pays calme et riche.* » (*Garçon manqué*, p.102) convergent vers la même idée que la France repose sur des acquis inégalables : « *Rennes est une ville libre. Son ciel n'a pas le désespoir du ciel d'Alger.* » (*Garçon manqué*, p.125)

Dans ces passages, elle nous fait part de son bien-être et de son entière satisfaction de recommencer à vivre plus sereinement loin de son premier pays. Tout lui semble en parfaite harmonie avec ses attentes et ses aspirations: « *je dois l'admettre, je m'y sens bien, peut-être encore plus à l'aise qu'à Alger, parce qu'elle est plus neutre* » (*Mes mauvaises pensées*, p.106) On peut deviner dans quelle intention le mot « neutre » est employé : elle doit faire allusion au traitement discriminatoire dont est victime la femme algérienne. C'est de cela d'ailleurs dont elle a souffert dans ce pays où toute forme d'existence féminine est condamnée.

L'allure de bienveillance qu'elle associe à cette terre française vient donc marquer le contraste: « *il y avait quelque chose de différent avec mes grands-parents, une forme de sécurité je crois, que je n'ai jamais eue en Algérie, parce que j'étais submergée de beauté, j'étais toujours au bord des larmes ; je n'oublie pas cela et c'est cette fragilité qui revient à Nice...* » (*Mes mauvaises pensées*, p.161)

Malheureusement, au cœur du bonheur, alors qu'elle ne pensait pas que le pire pouvait advenir, le tourment refait surface et la saisit à nouveau: « *A quinze ans. A vingt ans. A trente-deux ans. Toujours. J'aurais toujours ce vertige de solitude.* » (*Garçon manqué*, p.99) Dans ce pays où l'injustice raciale est monnaie courante, le malaise et l'émotion négative se portent bien. Cette terre qui ne tolère pas la présence des enfants de ses ex-colonies l'a privée d'une vie commune avec son père : « *Un jour, j'entendrai, à l'arrêt de bus numéro 21, une femme dire en regardant mon père : il y a trop d'Arabes en France. Beaucoup trop.* » (*Garçon manqué*, p.130)

Un crime impardonnable qui l'a hantée toute sa vie et qui l'oblige à ne retenir en faveur de la France aucune circonstance atténuante.

C'est ce qui explique cette apparence mauvaise sous laquelle elle la représente ainsi que les Français qu'elle trouve d'ailleurs hautains et souvent condescendants dans leurs relations avec tous les Africains : « *toujours ce sentiment ou cette obsession d'être indésirables.* » (*Garçon manqué*, p.134/135)

Cette atmosphère glaciale a eu raison de l'éloge du bien-être qu'elle exprimait à son arrivée en France. Cet enthousiasme se fond à présent comme un glaçon sous le soleil : « *dans ce lieu si froid, dans ces gens si secrets, dans ces étages si sombres* » (*Mes mauvaises pensées*, p.150)

En effet, bien qu'elle y trouve le bonheur de vivre librement, bien qu'elle ait réussi son intégration: « *Je suis à Rothéneuf. Intégrée.* », sa recherche d'un idéal sociétal l'empêche de s'épanouir pleinement.

De ce qui précède se dégage une idée importante, celle du chez- soi : il ressort de la description des deux espaces respectifs que la narratrice ne se sent nulle part chez elle. Ce que semble dire ici Nina Bouraoui c'est la difficulté d'exister pleinement lorsque l'on est de deux rives. Cette dialectique de l'espace pose en effet la question de l'identité plurielle.

Comme on l'aura remarqué, aucun des deux espaces natals ne sert réellement, sur le plan symbolique, de repoussoir à l'autre. Tente-t-elle, par ces valeurs similaires qu'elle leur associe, de les rapprocher ? C'est cette impression qui nous reste en effet puisque des deux côtés, c'est du pareil au même.

Une extension de cette vision permettra de mieux saisir cette impression d'équilibre entre les deux univers soit disant antagoniques.

Nous saurons néanmoins, nonobstant certaines similitudes qui s'y dégageront, que le choix des mêmes lieux et la logique bipolaire de confrontation adoptée n'est pas une démarche aléatoire puisqu'elle servira à affirmer, en ce qui concerne l'espace algérien, la dichotomie femme-dedans/hommes-dehors.

Ainsi, marqué du sceau de l'opposition, chacun des endroits cités- la maison, le jardin et la mer- se répartit en trois couples contraires : ouverture/ fermeture, dedans/ dehors, masculin/ féminin. Pour cerner pleinement cette réflexion dichotomique, examinons tour à tour les sous espaces indiqués.

- Commençons par la maison. Il est vrai que cet espace n'est pas décrit de manière exhaustive. Pourtant, on s'aperçoit facilement, pour ce qui est de la maison algérienne, que la représentation traditionnelle du domicile familial comme synonyme de refuge est presque bannie de toute l'œuvre. Etant assujettie à l'image de l'Algérie, la demeure algérienne se présente donc comme une mise en abîme du pays in extenso. Sa dimension fractale¹⁷⁴ exhibe la marque de l'espace qui la porte en son sein: « *L'Algérie est le lieu de l'appartement.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.210)

Dotée de valeurs négatives, la maison familiale de la narratrice apparaît comme un lieu sinistre, étouffant qui rappelle par le silence qui y règne l'intérieur de la tombe : « *L'appartement est silencieux* » (*Mes mauvaises pensées*, p.61)

Lieu d'isolement et de frustration, la romancière cristallise en lui le destin fatal de la femme algérienne.

Conçue pour réfléchir l'état de la condamnée, la description négative ici employée a pour consigne de restituer l'atmosphère mortifère de ce lieu d'exclusion : « *J'ai la dernière chambre de la maison, un trou sous les combles* » (*Le Bal des murènes*, p.9)

Bien sûr, sa négativité bat en brèche l'archétype du cocon familial censé être chaleureux et bienveillant: « *Les murs de ma chambre sentaient le cadavre.* » (*La voyeuse interdite*, p. 32) D'ailleurs, les catégories sémantiques qui sous-tendent sa représentation nourrissent cette impression.

Et pour la fortifier, la romancière surenchérit en pousse d'un cran la comparaison: « *ma chambre me paraissait alors plus étouffante* » (*La voyeuse interdite*, p. 52)

De ce rapprochement se crée une scène angoissante qui nous projette dans un espace restreint où l'on se sent mal. Le mal des gens cloîtrés comme diraient celles qui connaissent ce sentiment: « *La mort est dans la maison* » (*Le Bal des murènes*, p.13) Plusieurs passages situent donc la narratrice dans un espace limité par une clôture. Il s'agit certes d'une enceinte physique, mais qui se fait l'écho d'une mentalité qui nuit à la liberté de la femme.

¹⁷⁴ Le terme « fractale » est un néologisme créé par Benoît Mandelbrot en 1974 à partir de la racine latine *fractus*, qui signifie brisé. La fractale est une structure autosimilaire sur une échelle étendue, autrement dit le fragment est identique au tout. Sur www.techno-science.net

L'autre rapprochement qui nous semble intéressant est synthétisé dans ce passage: « *Ma demeure a le calme d'un fond marin tapissé d'algues vénéneuses, le mutisme de la mort !* » (*La voyeuse interdite*, p.16) lequel nous permet d'hasarder une analogie entre le lieu habité et le ventre matriciel.

Ainsi, contrairement à ce que l'on pense habituellement du ventre maternel, celui-ci est qualifié de source empoisonnée. L'image détestable qui nous est ici donnée à lire a bien une explication. Une explication qui néanmoins n'a de valeur que si l'on consent à confondre matrice et terre natale.

En d'autres termes, cette description désavantageuse trouve sa source dans le regard que porte la narratrice sur son pays. On l'a déjà dit, celle-ci traite l'Algérie de mauvaise mère : elle lui reproche son sexisme, son manque affectif et son iniquité à l'égard de sa progéniture féminine.

A lire cet énoncé: « *Ma maison est le temple de l'austérité. La tendresse, la joie, ou la pitié sont scalpées par le regard inquisiteur de mon père et la haine de ma mère.* » (*La voyeuse interdite*, p.63) on peut dire qu'il ne fait guère de doute que le ventre matriciel est le lieu où s'allie la vie à la mort. L'image est suggérée dans cet extrait : « *parfaite incarnations du devenir de toutes les femmes cloîtrées !* » (*La voyeuse interdite*, p. 16), reprise dans celui-ci: « *L'absence des mots étant imposée dans notre maison...* » (*La voyeuse interdite*, p. 51) et dans cet autre: « *Je n'ose parler d'amour. Invention insensée, miasme importé d'Occident, illusion mensongère, perversion de la jeunesse !* » (*La voyeuse interdite*, p.63) Pour résumer la situation, elle choisit des mots brefs et précis: « *L'ennui. Les femmes cachées (...) Voilà l'Algérie* » (*Garçon manqué*, p.23)

Dans cette grande maison qu'est donc l'Algérie, le bonheur se réduit aux règles du devoir ; celles qui exigent que la femme soit la subalterne de l'homme quel qu'il soit : le père, l'oncle, le frère, le cousin...Etc. La maison sert ainsi à réfléchir l'image de l'espace dans lequel elle s'insère. On l'aura compris, l'autorité paternelle qui sévit dans cette maison familiale reflète les mœurs patriarcales de toute la société algérienne.

Par ailleurs, le rétrécissement spatial auquel elle fait allusion ici: « *l'espace scalpé de sa grandeur* » (*La voyeuse interdite*, p. 106) peut être lu comme l'allégorie de sa souffrance mentale : perçu à travers le prisme de sa déception, le pays dans sa plus grande extension géographique perd de son étendue à l'image de la peau de chagrin.

Bien sûr, cette vision est aussi celle de la romancière qui use de sa plume pour dénoncer la discrimination des femmes: « *Dès la puberté, les femelles de la maison durent vivre cachées derrière les fenêtres* » (*La voyeuse interdite*, p. 22), pour dénoncer les interdits infligés à des « créatures » considérées de seconde zone: « *je voudrais (...) boire du café dans un café et déchirer les voiles des Sarrazines* » (*La voyeuse interdite*, p. 92)

Dans ce pays masculin, comme elle se plaît à le désigner par la voix de sa narratrice, toute autre parole que la sienne est strictement prohibée sous peine de sanction culturelle. Et pour dénoncer cette absurdité qui frôle la démence, la narratrice pousse la dévalorisation de l'espace décrit à son paroxysme. Il n'est pour s'en convaincre que de lire cette déclaration: « *la maison est habitée.* » (*Le Ba des murènes*, p.8) dont le prédicat est assorti d'une connotation péjorative exprimant nettement l'atmosphère lugubre qui lui est inhérente. Un climat étouffant qui anéantit ses forces mentales.

En effet, happée par la peur d'un avenir habillé de linceul, elle se laisse malmenée par ses fantômes intérieurs et s'offre en pâture à ses hallucinations.

Et pour ne pas tomber dans la folie: « *Je fuis ma maison, souvent.* » (*Garçon manqué*, p.60), elle décide de fuir l'horreur qui envahit son quotidien.

Sa soif de liberté va la pousser à chercher un nouvel espace qui lui permettra d'acquérir la plénitude de son âme. Quitter cette société avec laquelle elle a rompu depuis la puberté et dans laquelle elle ne se reconnaît plus est ce qu'elle souhaite désormais. : « *je ne veux plus rentrer chez moi* » (*Poupée Bella*, p.9) scande-t-elle.

La voici dans la maison de ses grands-parents maternels. Son admiration pour cet endroit est liée au plaisir d'exister pleinement et au bonheur d'être aimée par ses proches français. S'y ajoute bien sûr les délices tous azimuts qui lui sont associés.

La France, c'est la plage de saint Malo, les bains odoriférants, les réunions du dimanche, les repas gastronomiques...un rituel de routine qui finit malheureusement par l'exaspérer.

La rigidité de la vie protocolaire des Français a ainsi fait naître chez elle la difficulté de se situer dans cet espace. Rien de plus faux en effet que de vouloir s'y identifier à un pays dont l'histoire ne trouve aucun écho en elle. Il ne fait aucun doute, cette maison dans laquelle elle se trouve n'est pas la sienne : « *Je suis ici sans y être vraiment.* » (*Garçon manqué*, p.109), mais celle de sa mère: « *Je suis dans la maison de Rennes. La maison de l'enfance de ma mère.* » (*Garçon manqué*, p.109)

Et le fait qu'elle soit liée à des souvenirs chargés d'images qui ne chantent pas le bonheur : « *Le lieu de son histoire. Sa chambre est au dernier étage. Sous le toit. Elle devait lire, là, sur l'herbe, au printemps. Elle écoutait de la musique. Du jazz. Elle écrivait des poèmes. Elle révisait son droit ici.* » (*Garçon manqué*, p.109) ; : « *Elle devait réfléchir, là, sur ce banc. Réfléchir à sa phrase (...) Voilà, j'ai rencontré un garçon. Il est étudiant à la faculté. Il est algérien. Enfin, français musulman, comme ils disent. Je l'aime. Je veux l'épouser. Il viendra ici, dans le petit salon bleu, demander ma main.* » (*Garçon manqué*, p.109/110) renforce et accentue sa négativité.

Mais ce qui l'enfoncé davantage, le plus creux possible, c'est surtout son passé décevant. Ce lieu est en effet celui : « *des officiers allemands. Là où ils vivaient. Où ils s'étaient installés. Le temps de la guerre (...) Allemagne-France-Algérie.* » (*Garçon manqué*, p.126), celui converti pendant la guerre en lieu de torture et d'exécution : « *Je crois entendre les cris d'une femme, des gammes de verre pilé remonteraient de la cave à ma chambre.* » (*La Bal des murènes*, p.35)

L'image saisissante que cette demeure offre de la barbarie occidentale et de l'idéologie coloniale suffit à opérer une disjonction entre l'ici et l'ailleurs, entre la France et l'Algérie.

Perçue sous l'aspect d'un refuge temporaire, cette maison qu'elle corrèle à sa fonction de consolation ne lui apparaît plus que comme le lieu de sa détention.

Comme on peut le constater cette demeure n'échappe pas à sa vision paradoxale puisqu'après l'avoir louée pour ses qualités thérapeutiques, elle avoue ne s'être jamais sentie chez elle et n'avoir jamais pu oublier ses racines algériennes.

On a donc affaire à une maison perçue sous l'angle de la nostalgie. Et parce qu'elle est l'otage de sa façon de voir l'espace de l'enfance, elle ne peut être chargée que d'une image négative. Cela va de soi.

Cette maison tire ainsi sa charge dysphorique du fait qu'elle représente l'éloignement de soi-même. Une lecture attentive des passages réservés à cette maison maternelle révèle d'ailleurs un sentiment de nostalgie nettement marqué pour l'espace de l'origine. Nous avons remarqué par ailleurs, contrairement au rapport indissociable qu'elle établit entre son « je » et la demeure paternelle, qu'elle a du mal à s'approprier cet endroit. Bien au contraire, elle s'en distancie comme pour ne pas marquer de lien avec l'espace français. Disons dans le sillage de cette remarque que par rapport aux passages descriptifs consacrés à la maison algérienne, celle-ci ne bénéficie que d'une description très sommaire. Ne pas la représenter abondamment reviendrait fort probablement à signifier qu'elle est bien de moindre importance.

-Le deuxième espace intéressant qui se dégage de l'œuvre, c'est le jardin. Du côté algérien, l'auteure ne s'attarde pas sur la description de ce lieu qu'elle indique d'ailleurs par de brèves mentions. Sans vouloir limiter sa symbolique, on peut avancer néanmoins qu'en l'évoquant, elle a voulu mettre en avant un détail précis : sa parfaite correspondance avec l'esprit du pays dans lequel il se trouve.

Sans grande surprise, cet espace de dehors, qui doit se lire en rapport avec l'environnement algérien, prend ici la forme d'un espace fermé. Circonscrit par les murs de la maison à laquelle il est rattaché, le jardin algérien s'intègre parfaitement bien dans l'histoire de l'Algérie en s'inscrivant dans la réalité d'un contexte favorable à la culture de l'enfermement.

Sis à l'intérieur, il se présente comme un lieu du dedans tel que les jardins antiques ou encore ceux des monastères au Moyen-âge. Il faut faire remarquer que même si « *le mot jardin présente l'idée d'un terrain enclos* »¹⁷⁵ n'empêche qu'« un jardin familial est une pièce extérieure de la maison » et est du fait de sa position- à la fois ouvert et fermé- un espace intermédiaire entre la vie publique et la vie privée. Il est donc, pour dire les choses plus clairement, un espace de liberté et de « cohabitation distante ».

¹⁷⁵ GRIFFITHS S.B. et C.LEVET M., *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, PU. Blaise Pascal, coll. Révolutions et romantismes, 2006, p.9. www.books.google.fr

Or, ce jardin emmuré ne se présente que de manière à figurer le contexte culturel de ce pays machiste. Ses propriétés caractéristiques le montrent en effet, nous le verrons subséquemment, sous son plus mauvais jour.

Caractérisé habituellement par la diversité des couleurs et des parfums de ses plantes, ce potager en question ne ressemble en effet en rien à un lieu planté. L'espace originairement vert est représenté ici comme mal entretenu, négligé, abandonné au gré de la mentalité conservatrice de son propriétaire : « *les plantes de la serre poussiéreuse sont semblables à des monstres en miniatures qui s'obstinent à vivre en se contentant d'un demi-verre quotidien. Feuilles mortes et mauvaises herbes s'enroulent autour des racines atrophiées qui attendent en vain l'apparition d'un soleil régénérateur. Aucun espoir pauvres plantes !* » (La voyageuse interdite, p.25)

On peut dire sans risque de se tromper que le jardin constitue une projection de l'état de l'Algérie. Le problème auquel le passage fait allusion fait écho à une idée phare de la problématique identitaire que la romancière duplique frénétiquement à travers toute l'œuvre.

Concernant son emplacement, nous tenons à préciser que la place du jardin par rapport au logis n'est pas clairement indiquée par la narratrice. Notre interprétation s'appuie donc en priorité sur des allusions qui, somme toute, confortent cette impression que le jardin se place à fortiori au devant de la maison familiale.

L'idée ne nous semble pas farfelue compte tenue de la problématique générale de ce corpus. Accolé à l'enceinte de la maison, on peut facilement déduire le rôle auquel il est destiné : il va sans dire qu'il constitue, par la ligne de démarcation qu'il instaure, une paroi de protection.

Ainsi, transformé en une sorte d'obstacle, celui-ci sert à protéger l'habitation du regard des badauds : « *Les hommes de la rue pouvaient nous apercevoir !* » (La voyageuse interdite, p.25) Et puisque le danger est à proximité de la demeure, la présence de ce lieu devient presque impérative en raison de la protection qu'il assure contre le péril extérieur. Ce que la narratrice semble dire depuis le début, c'est que la première fonction d'espace de plein air ou du moins d'espace de dehors est renvoyée à l'oubli. Le jardin algérien, en termes plus précis, est dépouillé de son cœur soigneusement

aménagé et ne sert que de voile au logis qui se retrouve derrière lui. Il n'est que le moyen d'empêcher le regard malsain de se rendre aux abords de la maison.

Cette représentation appelle toute l'attention sur ce qui s'y joue à plein : l'interdiction de la présence féminine dans cet espace qu'est tout de même celui de la famille. Et pourtant, dans cet univers machiste, tout semble mis en œuvre pour que la femme reste à l'intérieur de l'espace domestique.

En effet, bien que le jardin soit accessible aux femmes de la maison, les seules autorisées à y pénétrer sont les plus âgées d'entre elles. La raison nous est donnée dans ce propos que la narratrice énonce sur un ton ironique : « *ma mère ne se cache même plus pour arracher les rares fleurs arrivant à terme ! effrayée par ce qu'on appelle banalement les chose de la nature, elle s'acharne quotidiennement sans remord sur les misérables pousses de couleur. Comprenez bien ! la fornication florale pourrait me donner des idées !* » (*La voyeuse interdite*, p.25)

Par l'image donnée du jardin, il est clair que ce type d'espace répond à un souci d'ordre culturel : dans ce pays, l'espace du jardin ne remplit ni la fonction esthétique, ni la fonction de détente, ni encore celle du jardin potager. Il est plutôt destiné à jouer un rôle utilitaire, celui d'éloigner le plus loin possible les femmes de l'espace social. Pour faire court, disons que le jardin fait office d'une clôture supplémentaire. D'ailleurs, les rares énoncés qui le révèlent à nous ne le définissent absolument pas par rapport à l'élément floral et végétal qui le constitue habituellement.

Bien au contraire. Emblème d'une terre qui s'abîme, le jardin tel qu'il est décrit dans l'œuvre bouraouienne traduit une vision de l'Algérien dont le sens ne trompe pas : à ce type de jardin correspondrait un propriétaire animé de valeurs phallocentriques.

L'hypothèse se renforce. Défini par rapport à son aspect hivernal, le jardin évoque l'idée d'une profonde morosité ambiante. Pour donner sens à notre observation, citons cet exemple lequel mérite d'ailleurs notre attention : « *Près de ma chambre, il y a un jardin d'hiver(...) A l' origine, le jardin d'hiver était une belle terrasse ensoleillée.* » (*La voyeuse interdite*, p. 24)

On constate qu'en l'identifiant à un lieu de mémoire, l'auteure entend nous faire réfléchir sur l'histoire de sa conversion.

Cette transition dans l'aménagement du paysage doit servir à évoquer l'enlèvement idéologique du pays que le jardin désigne.

Ainsi, chargé de la même valeur symbolique que la demeure décrite plus haut, le jardin, la maison et l'Algérie, dans toute son étendue, se répondent en écho.

Du jardin français, l'auteure franco-algérienne peint un tableau positif avec quelques écueils toutefois liés exclusivement aux humeurs instables de la narratrice.

C'est d'emblée par opposition à son pendant algérien que se définit ce parterre. Quand la romancière confie à son alter ego romanesque le soin de dire: « *C'est notre maison, la maison des cousins, avec un jardin, des sapins et des haies, près de la mer grise (...) la planche à voile dans le jardin, les serviettes de bain sur le fil, les chaises longues* » (*La Vie heureuse*, p.10) chacun comprend que le jardin français est en opposition absolu avec celui qu'elle décrivait précédemment.

Bien sûr, en l'associant au lever du soleil, la narratrice lui confère une connotation qui ne laisse aucune place à un quelconque rapprochement avec le premier espace. Les Français, elle semble dire, créent ce lieu contigu à la maison pour s'y retrouver en famille, y passer ensemble des moments agréables, y organiser des instants festifs. Dans le milieu occidental, le jardin, en tant que composante fondamentale de l'espace habité, peut être vu comme une deuxième pièce à vivre.

Bien plus, car propice à la détente et à l'évasion, il est le lieu qui permet de prendre soin de son âme.

Persuadée de ses bienfaits, la narratrice donne au jardin français le visage de l'Eden. Ecoutant-la parler : « *Pour moi, la France, c'est le roucoulement des tourterelles dans le jardin de la maison de vacances. C'est ce chant-là(...)* Pour moi, la France, c'est le goût du plaisir. » (*Garçon manqué*, p.175)

A travers la représentation qu'elle se fait de cet espace, on peut discerner chez elle la volonté de le présenter comme l'antithèse du jardin algérien lequel, rappelons-le, est dépourvu de sa double fonction naturelle et thérapeutique.

Ici, dans cette contrée d'Europe, l'espace paysager reprend ses droits.

Dans *Le Larousse du XIX^e siècle*, le jardin est défini comme le lieu où l'on cultive des plantes potagères, des arbres à fruits, des végétaux d'agrément ou d'étude¹⁷⁶. Et

¹⁷⁶ GRIFFITHS S.B. et C.LEVET M., *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, op.cit, p.9

comme il faut un peu de tout pour faire un verger, la narratrice énumère complaisamment ce qui s'offre admirablement à son regard : « *Le jardin de Maurepas, les allées fleuries, les arbres immenses, les glaces, les gaufres et les manèges.* » (*Garçon manqué*, p.143)

Espace de sociabilité et de convivialité, le jardin français, qu'il soit privé ou public, est donc encore une fois un lieu de repos qui permet de se soustraire aux troubles de l'esprit : « *Quand j'ai trop peur, je vais au champ de colza* » (*Avant les hommes*, p.15) Et puisqu'il cumule les vertus, rien d'étonnant à ce qu'il soit associé aussi aux délices de l'amour : « *Nous décidions de nous voir à la fin de son séjour à Paris, le lundi à quinze heures au jardin du Luxembourg.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.51)

C'est la raison d'ailleurs pour laquelle cet espace peut changer de couleur relativement à la présence ou à l'absence du bien-aimé: « *Je ne retournais pas au jardin du Luxembourg, triste de son absence.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.89)

En tous les cas, c'est presque une tradition amoureuse de se donner rendez-vous dans un espace fleuri. Sans doute, en raison de la beauté du lieu qui s'harmonise parfaitement bien avec la douceur des sentiments.

Cette idée qui peut paraître étrangère aux préoccupations religieuses est aussi mise en avant dans certains textes de cette tendance. Le célèbre *Cantique des Cantiques* en est la preuve. Nous savons que ce chant de Salomon est un hymne à la nature qu'un homme et sa fiancée prennent pour témoin de leur amour. Ce statut d'espace de rencontre accordé au verger est bien connu. Nina Bouraoui s'en sert d'ailleurs pour faire vivre, pensons-nous, un fantasme, celui de réconcilier son passé et son présent.

Dans son œuvre, le jardin français est en effet le symbole de la réconciliation avec l'autre sexe. C'est bien dans cet espace occidental que la narratrice, farouche envers le sexe opposé, a pu réprimer cette haine longtemps nourrie à l'égard de l'homme.

De notre point de vue, cette approche apporte la solution à la crise identitaire dont souffre son moi algérien. C'est pourquoi nous disons que le jardin français est perçu comme un lieu de transition et de métamorphose salutaire. Et ce propos dont les sens exact, avouons-le, nous échappe nous porte à le penser : « *Le jardin du Luxembourg gardait quelques-uns de mes souvenirs à demi passés comme les couleurs d'un rêve que l'on n'arrive pas à oublier.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.64)

Cela dit, si le jardin français est à portée cathartique, il peut être également assimilé au cauchemar. Mais rien d'étonnant à ce qu'il soit pris dans une relation d'opposition, car à l'exemple de la maison, il est aussi perçu sous le prisme de sa crise identitaire.

Il peut donc prendre quelques fois les couleurs de sa nostalgie, du vide de son existence, de son angoisse de se retrouver à des kilomètres du pays de son enfance. Et là, rien ne va plus et la magie de ce jardin tant loué cesse d'opérer : « *J'ai marché vers le champ de colza, j'ai regardé les tours de la cité, dressées telles des ombres de géant.* » (*Avant les hommes*, p.12)

Supplanteée par une laideur effrayante, la beauté ensorcelante de cet espace paysager disparaît derrière des teintes lugubres qui évoquent l'apocalypse. Cette conception cauchemardesque du jardin frôle même parfois le délire puisqu'elle le confond à une sépulture : « *un tombeau au centre du jardin.* » (*Le Bal des murènes*, p.25) d'où émergent des sons fantomatiques : « *Le bruit prend le jour ou la nuit (...) au fond du jardin.* » (*Le Bal des murènes*, p.7)

-Passons au troisième espace contrasté lequel situe à son tour la narratrice au confluent de deux valeurs dont la signification exprime clairement le regard qu'elle porte sur ses deux pays d'origine.

La lecture de l'œuvre de Nina Bouraoui fait donc apparaître un autre espace récurrent auquel elle accorde un rôle majeur. La mer dont il est question à présent est également, à l'instar des deux cas précédents, organisée sur le principe de l'opposition.

Cet espace que l'auteure exploite massivement est ainsi soumis à un double point de vue provoquant, tel que nous le verrons, le glissement d'une idée à son contraire.

Haïe et aimée à la fois, qu'elle soit liée à l'Algérie ou à la France, la mer se lira en aval comme la énième métaphore du conflit intérieur d'un Moi en crise.

Omniprésente, la mer occupe donc une place primordiale dans l'œuvre et y assume une fonction indéniable dans la compréhension de chacune des deux cultures représentées.

En Algérie, l'instabilité des émotions que lui prête la narratrice aide à mieux faire connaître la culture locale. Dans ce pays des hommes, comme elle l'appelle, l'espace maritime est marqué d'une opposition qui renvoie directement à la dialectique

homme/femme. Autrement dit, ici la mer est décrite de manière à faire ressortir la dimension foncièrement sexiste qui sert de base à la domination masculine.

Avant de voir cela de plus près, disons d'emblée que l'éloignement a joué un rôle non négligeable dans l'expression des sentiments qu'elle nous livre de l'espace maritime algérien. C'est un point important à souligner, car l'on sait la place que l'Algérie occupe dans son cœur et le fait d'y retourner par le souvenir nous permet de mieux comprendre ce qui l'a marquée.

Ainsi, la tête tournée vers le passé, elle dit, pour avoir été élevée non loin de la mer, tout le plaisir d'avoir été bercée par la mélodie des flots dont elle demeure nostalgique. Et là tous lui revient en mémoire : la piscine de Zeralda, la force mystérieuse de la mer, les plongées héroïques de son père..., etc. Un univers féérique dominé, à son grand désespoir, par la mentalité patriarcale. Lorsqu'elle y songe, la déception la gagne à tel point que rien ne peut la consoler. L'acmé du désespoir, c'est lorsqu'elle se rappelle que la mer était à proximité de la maison familiale pourtant inaccessible à la gent féminine.

A ce moment précis, nous l'imaginons évoquer ce souvenir avec une terrible amertume qui se double d'une terrible colère. Nous le pensons, car cette phrase ne le dit peut être pas clairement, mais le sous-entend volontiers: « *La mer est de l'autre côté de l'appartement (...) On ne sait pas encore ses plages, invisibles d'ici.* » (*Garçon manqué*, p.25)

L'accent mis sur la marginalité géographique de cet espace serait aussi une manière de suggérer cet interdit. Située géographiquement sur la partie postérieure de la maison, non loin du parc, la mer, ainsi positionnée, véhiculerait l'idée d'un rapprochement métaphorique entre sa localisation décalée et la discrimination à l'égard de la femme: « *La mer est derrière la forêt d'eucalyptus* » (*Garçon manqué*, p.26)

Ainsi, en raison de l'inaccessibilité qui la caractérise, la mer inspire l'angoisse et l'épouvante. Elle suscite malgré ses couleurs éblouissantes une frayeur qui s'incarne pleinement dans le vide fantomatique qui y règne.

Le vide prend ici valeur d'euphémisation étant donné l'intensité du malaise que la narratrice éprouve au sein de cette immense étendue: « *La plage est immense. Souvent déserte. Elle amplifie la solitude.* » (*Garçon manqué*, p.26)

En effet auréolée d'un mutisme assourdissant, la mer algérienne apparaît ensevelie dans le drap de sa pureté cristalline: « *La plage est impossible. Elle étouffe. Elle isole.* » (*Garçon manqué*, p.28) Ni son bleu d'azur ni sa grâce ne semblent aptes à lui rendre justice.

Le choix des mots employés dans l'exemple ci-dessus permet de reconstituer l'atmosphère horrifique du lieu. Le paradigme de la mort que l'auteure exploite massivement pour décrire cette lande désertique évoque, par analogie métonymique, la tragédie qui contraste avec toute forme de bonheur pouvant régner en Algérie.

A travers cette métaphore du silence mortifère : « *Le vent tombe. La mer perd ses vagues. Le silence prend le lieu. Il ressemble à la mort.* » (*Garçon manqué*, p.23), on voit l'image d'un pays entier qui s'enfonce dans l'ombre. Aucune lumière, aucune présence, aucun souffle hormis celui des hommes ne germe au cœur de cet espace hostile dominé par la mentalité intégriste: « *La plage algérienne est brutale.* » (*Garçon manqué*, p.173)

Considérable, pouvons-nous dire, est la reprise du vocabulaire de l'atrocité que l'auteure semble avoir choisi soigneusement pour nous aider à imaginer l'état de cet endroit devenu primitif et sauvage. Ses choix rhétoriques nous éclairent surtout sur la vision qu'elle a de l'intégrisme.

Les exemples, qui illustrent cette idée, jalonnent son œuvre. En voici quelques uns. Dans ce passage, il est clairement dit que la mer, traditionnellement oasis de paix et de détente, est désormais hostile à l'épanouissement de l'âme: « *Je ne vais plus sur la plage de Zeralda. Les baigneurs restent habillés. En pantalon noir et en chemise blanche. Les femmes attendent dans les voitures. Des voiles sur leur visage. Une main sur la bouche. La mer est sans hommes (...) Elle est désertée. Une mer sans chair (...) Cacher sa peau. Cacher ses cuisses. Cacher son ventre. Cacher ses épaules. La mer est un vice.* » (*Garçon manqué*, p.79)

Ici, le drame est parfaitement bien résumé qu'on ne peut ignorer ce dont il est question: « *La plage est interdite aux filles qui se respectent !* » (*La voyeuse interdite*, p. 84) Bien sûr, c'est de l'exclusion qui touche le corps de la femme jugé malsain que nous parle Nina Bouraoui. Pour mieux le rendre présent à l'esprit, elle recourt à des images fortes qui frappent et forcent à réfléchir sur un phénomène qui s'avère de

mauvais augure: « *Des hommes surgissent des dunes (...) Ils marchent vite en direction de la mer.* » (*Garçon manqué*, p.7/8)

C'est ce que confirment ces passages chargés de résonances négatives : « *La mer est une violence.* » (*Garçon manqué*, p.14) ; : « *La mer est dangereuse* » (*Avant les hommes*, p.89) et dont l'implicite exprime l'idée qu'elle se fait du mal absolu.

Etre au bord de la mer est donc risqué et lorsque la menace s'installe à sa surface : « *je n'ai pas envie de mourir (...) je sais m'échapper à temps (...) j'ai toujours su faire ça, m'échapper.* » (*Avant les hommes*, p.89), il faut alors s'immerger dans ses profondeurs qui offrent asile et protection à ceux qui ont longtemps vécu auprès d'elle. C'est là en effet que la narratrice y trouve refuge lorsque l'étendue marine s'assombrit autour d'elle: « *Etre sous l'eau, c'est organiser sa fuite* » (*Mes mauvaises pensées*, p.186)

Dans d'autres épisodes, l'espace aquatique se décline en lac. Ce glissement vers une forme de cours d'eau située à l'intérieur, voire au cœur de la terre ferme n'est sans doute pas gratuit. La métaphore du trou à laquelle l'auteure recourt dans cet exemple: « *Ma ville était trouée en son milieu par un lac aux rives très éloignées les unes des autres.* » (*Point mort*, p.66) allégorise, à notre avis, l'éclatement de l'identité algérienne causée par la montée de l'intégrisme: « *le lac de ma jeunesse, le lac des désirs perdus* » (*Mes mauvaises pensées*, p.40)

Le symbolisme de cette représentation marécageuse exprimerait, dans ce sens, le malaise que suscite un environnement voué à garder en lui des habitants en otage : « *Les remous du lac, eux, sentaient la mort (...) Il retenait dans ses marécages l'histoire de la ville et de ses habitants. Il retenait aussi ma mémoire.* » (*Point mort*, p.67) Il traduirait également, au regard de ce contexte d'enfermement, l'idée d'une impossible fuite.

Mais au cœur de la tourmente surgit une idée qui trouve écho dans l'attente de la lumière. L'imagination console de tout et c'est elle d'ailleurs qui donne à la narratrice le moyen de sortir de cet enfer : en solidifiant ce cours d'eau, elle voit un chemin s'ouvrir devant elle jusqu'au seuil de l'Hexagone: « *Le lac ressemblait, ces jours, à une terre qui se prolongeait jusqu'à la terre française.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.46)

Ainsi, l'élément aquatique ne cesse de se définir chez Nina Bouraoui. S'il est en effet synonyme d'obstacle, il est aussi symbole d'évasion.

A partir de là vient s'ajouter une seconde description qui entre en lice avec la première. Pour le signifier, l'auteure recourt à l'emploi d'un champ lexical qui exagère et renforce la positivité de ce lieu. Par le changement du vocabulaire, elle répond donc à une volonté de contrebalancer les valeurs associées dans un premier temps à l'étendu marine.

Ici la mer est présentée comme une lande à traverser nécessairement : « *l'espoir de l'autre côté de la mer.* » (*La voyeuse interdite*, p.118) si l'on souhaite réparer ce qui s'est abîmée sur le sol de la mélancolie: « *La mer est une promesse.* » (*Le Jour du séisme*, p.38)

Un sol qu'elle songe désormais à quitter pour jouir ailleurs de ses droits les plus élémentaires: « *de l'autre côté de la mer, des adolescents marchent main dans la main sans un Dieu ni un père pour entraver leur route* » (*La voyeuse interdite*, p.65)

La mer devient donc promesse d'une vie tranquille, émancipée, libérée de la soumission à l'autorité masculine. Elle devient symbolique du bonheur tant attendu: « *La mer(...) Son immensité assure ma fuite, rêvée.* » (*Le Jour du séisme*, p.88)

Heureuse de ce qui l'attend, la narratrice formule en boucle son aspiration de fuite comme si elle récitait une prière. Convaincue des effets assurés de l'insistance, elle relance en effet cette phrase: « *La mer est une envie.* » (*Garçon manqué*, p.38) tel un leitmotiv : « *La mer est une envie.* » (*Le Jour du séisme*, p.39) scandé comme une incantation: « *Je veux voir la mer.* » (*La Vie heureuse*, p.211)

L'idée de partir a déjà germé dans sa conscience et elle semble bien déterminée à ouvrir les portes de son rêve: « *Je regarde toujours au-delà (...) Au-delà de la mer : la terre française, natale et négligée.* » (*Garçon manqué*, p.26) Elle sait qu'elle doit se sauver et sauver sa mère de la violence de ce pays qui n'a pas fini de régler ses compte avec la France: « *Ma mère (...) Ses yeux vont jusqu'à la mer. Elle nie la ville, une forêt noire et serrée contre la lumière du ciel. Elle est en danger.* » (*Garçon manqué*, p.12/13)

Malmenée, rejetée, elle s'empresse ainsi que sa famille de partir au plus vite. Ce départ qu'elle vit comme une sorte de renaissance l'investit d'un nouveau regard sur l'élément aquatique.

La mer française acquiert donc, par opposition à la mer algérienne, des valeurs positives qui connotent une nette amélioration de l'état d'esprit de la narratrice. La manière de présenter le lieu en témoigne.

Ce qui est à noter, c'est que la description optimiste de cet endroit véhicule sans conteste « *une sorte d'image mentale constante* »¹⁷⁷ qui ne se dément jamais. Dans toutes ces descriptions, il est aisé de comprendre que la mer française signifie l'épanouissement : « *La plage du pont est une plage familiale. Tranquille et familiale.* » (*Garçon manqué*, p.153)

Associée à la liberté, cette mer est dotée de vertus thérapeutiques : limpide, onduleuse et joliment colorée, ses propriétés se conjuguent pour procurer l'équilibre nécessaire à toute bonne santé. Cette mer séduit d'abord par la foule qui investit son espace. Lieu de rendez-vous hebdomadaire et estival, c'est dans cet endroit convivial que les Français aiment se rencontrer pour se divertir: « *Ici les familles françaises se retrouvent tous les étés. La plage devient un lieu de rendez-vous. Retrouver les visages de la dernière saison(...) Courir vers ses amis. S'embrasser. La plage est un lieu témoin. A l'inverse de Moretti, Sidi-Ferruch, de Tipaza (...) A l'inverse de ces lieux toujours désertiques.* » (*Garçon manqué*, p.173)

La présence de tout ce monde dans ce lieu de détente dit ce que l'Algérie tait : cet espace dit l'amour de se retrouver ensemble, il dit le désir de se laisser rejoindre par l'autre, il dit la différence qui le distingue d'un pays misogyne.

Emerveillée et attristée à la fois, la narratrice établit immédiatement une comparaison avec le désert qu'elle a fui et en arrive à poser en oxymore la France et l'Algérie.

La mer française séduit également par son aspect idyllique, féérique que provoquent notamment le mouvement des vagues : l'eau vient et repart, monte et descend chatouillant l'âme ivre de bonheur: « *Moi je nage en plein mer.* » (*La Vie heureuse*, p.181) Quelle satisfaction d'être remplie d'autant de joie : « *J'avais envie de la mer,*

¹⁷⁷ Cité par COUSSEAU A., *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève : Droz, 1999, p.321. www.books.google.fr

de ses vagues, de sa force. » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.45) de se retrouver en famille, entre voisins, en compagnie des amis. Quel bonheur de se sentir flotter sur l'eau : « *Je cherche, sous les vagues.* » (*Poupée Bella*, p.21) Rien en effet ne peut égaler ses moments de pure euphorie. Ces quelques exemples énoncent clairement le nouvel état de la narratrice s'illuminant au contact de cette imagerie de l'Eden: « *L'air de Saint-Malo. La vraie mer. Celle qui bouge. Qui se retire. Qui revient Très iodée.* » (*Garçon manqué*, p.152) Sur un ton assertif et avec beaucoup de précision, elle crie : « *Saint-Malo est un paradis...* » (*La Vie heureuse*, p.10)

Dans cette sphère culturelle où les us et coutumes sont favorables à la plénitude de soi, elle apparaît sous un nouveau jour, heureuse de recevoir la vie comme un don gratuit. La mer dans ce pays de l'Occident suscite même des émotions sensorielles. C'est auprès d'elle que la narratrice apprend à écouter ses besoins intérieurs: « *J'ai envie d'entendre la mer.* » (*Poupée Bella*, p.32)

C'est auprès d'elle qu'elle apprend à mobiliser ses sens pour s'accaparer l'énergie apaisante qui circule autour d'elle. A ses yeux, la mer occidentale a des effets éminemment curatifs: « *la mer s'ouvrait à moi et me soignait* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.28) Ainsi, une chose est sûre, contrairement à la mer algérienne qui violente ceux qui s'approche d'elle, la mer française les appelle, leur prodigue son regard et ses caresses.

Conquise par la douceur du lieu, la narratrice ne se sent pas pour autant comblée. En effet, l'ambiance qu'elle crée ne suffit pas à faire taire le fantasme du retour au sein « paternel » : « *C'est la première fois que j'ai pensé à la mort, à Saint-Malo.* » (*La Vie heureuse*, p.75) Même en s'y pavanant oisivement de long en large, l'ombre de l'Algérie continue à la hanter jour et nuit : « *Après la mer, on se souvient, toujours, de l'Algérie.* » (*Le Jour du séisme*, p.88)

Cette splendide mer française ne l'intéresse manifestement qu'en tant qu'expression de divertissement. D'autant plus, la France, loin de la mer, perd de son éclat : « *La mer est loin. Saint-Malo n'existe plus.* » (*La Vie heureuse*, p.260) Ce qui lui enlève toute son aura magique.

Malgré la bonne impression laissée par cet espace français, la question algérienne demeure donc au cœur de sa problématique identitaire. Et bien qu'elle soit féérique et merveilleuse, bien que la narratrice n'en fasse mention d'aucune propriété monstrueuse, l'étendue marine française ne parvient pas à l'ancrer dans son hic et nunc. Au contraire, sa beauté lui rappelle la mer où elle a appris à nager: « *ma revenante est l'enfant des mers, nue, fragile, en misère* » (*L'âge blessé*, p.56) Celle qui se situe de l'autre côté de la Méditerranée, celle qu'elle désire plus que tout retrouver. Face au ni-ni identitaire, elle préfère élire domicile dans cet espace commun aux deux pays : « *La mer tient entre les deux continents. Je reste entre les deux pays.* » (*Garçon manqué*, p.26)

-Aux groupes spatiaux que nous avons mis en avant, nous pouvons ajouter un dernier couple non négligeable, le binôme rue/ club qui est en effet loin d'être le parent pauvre des énumérations citées.

Assez souvent mentionnés, chaque élément de cette entité dualiste se voit, notons-le, mis à part leur reprise dans l'ensemble de l'œuvre, consacré un roman entier. Greffés sur l'opposition ouverture/fermeture, chacun est donc lourdement chargé de propriétés caractéristiques évoquant l'inconscient collectif du pays qu'il représente.

Doublés de la valeur symbolique que l'auteure leur associe, ces endroits en contraste, serviront conjointement à traduire le hiatus culturel que l'opposition France/Algérie est censée incarné.

C'est de cet écart même qu'est née d'ailleurs cette façon dont les deux espaces précédemment cités sont abordés.

Focalisons-nous d'abord sur la rue algérienne.

C'est une idée convenue : la rue, en tant qu'espace public, est essentiellement un espace partagé. Il doit donc appartenir à tous les membres de la collectivité sans une quelconque discrimination. Il est par sa nature libre d'accès et censé symboliser la liberté et l'interaction sociale. Voyons si c'est le cas ici.

Dès les premières descriptions, le ton est donné. L'auteure utilise des adjectifs montrant que cet espace est celui de la séparation, celui de la dualité antithétique hommes/femmes. Autrement dit, bien qu'il soit ouvert aux deux sexes, la rue

algérienne est en réalité un véritable enjeu identitaire et pose clairement en tant que tel le problème de l'égalité des sexes.

Si l'on s'en tient aux données qui s'y rapportent, l'idée qui prévaut est celle d'un lieu servant de support géographique à des pratiques discriminatoire. La présence féminine au sein de ce lieu n'est pas souhaitable et à sa libre circulation vient s'opposer des obstacles. La narratrice semble dire dans ce passage : « *Je ne sais pas la rue, mon interdiction (...) La rue est mon ennemie (...) C'est le lieu des hommes. Mon exclusion. C'est une densité. C'est un non-lieu.* » (*Garçon manqué*, p.41) que dans l'esprit de l'Algérien dont la culture est imprégnée de religion la rue ne devrait pas accueillir celle qui est considérée comme une source de « Fitna », celle qui, en termes plus clairs, alimente, attise et excite la tentation.

C'est sans doute ce qui explique la représentation proposée ici : « *ma rue qui se détache orgueilleusement du reste de la ville.* » (*La voyeuse interdite*, p. 9)

On peut dire que c'est une règle constante chez Nina Bouraoui d'associer aux espaces porteurs d'une telle proposition l'image d'espaces isolés. Par une telle figuration, l'auteure met l'accent encore une fois sur le jeu de la hiérarchie masculine.

Sans nul doute possible, la rue algérienne, selon Nina Bouraoui, révèle une asymétrie de la relation homme/femme. Une asymétrie qui s'est renforcé et qui se renforcera, si l'on se fie au futur ici employé, avec la loi décrétée par celui qui se réserve l'autorisation d'accès : « *Cet homme incendie la rue. Elle sera définitivement dangereuse et masculine.* » (*Garçon manqué*, p.47)

La charge négative que recèle cette phrase prononcée par la narratrice : « *Je ne sais pas les rues (...) Je ne sais rien d'Alger-centre.* » (*Garçon manqué*, p.40) nous permet en effet de saisir la gravité de ce qui semble s'installer dans le temps.

Dans ces conditions, faut-il s'étonner de l'entendre parler ainsi : « *La rue est un ciel en colère.* » (*Le Jour du séisme*, p.46) ; : « *La rue est faite d'un seul cri, une terreur.* » (*Le Jour du séisme*, p.46) Ces passages que l'on trouve assez rudes nous invitent à évaluer le danger qui se profile à l'horizon. La situation à laquelle la femme algérienne est exposée ne présage rien de bon. On ne peut ignorer longtemps le chaos qui s'annonce, il y a urgence à agir, il y a besoin de comprendre l'origine de cette injustice. C'est ce qu'elle dit à grand renfort de question rhétoriques : « *D'où vient la*

faillie de notre civilisation? Des femmes jalouses de leurs filles, des hommes qui hantent le parvis de la capitale ou du verdict final ? » (La voyeuse interdite, p. 13)

auxquelles elle se hâte d'ajouter un ensemble d'interrogations cherchant parmi elles un chef d'accusation : « *Où est l'indécence? Dans la rue, derrière nos rideaux ou entre les lignes du livre sacré? D'où vient l'erreur ? De la nature qui a voulu faire dans la nuance ?! deux sexes dérisoirement différents...(...) Qui est le coupable ? Un Dieu assoupi depuis longtemps, ma mère sous le corps de mon père ou Vous, les campagnardes au sexe cousu ? » (La voyeuse interdite, p.13)*

Il est évident que la cause de cette discrimination est le poids idéologique d'une réalité profondément machiste. Depuis le retour en force des vieilles habitudes patriarcales, la femme algérienne est sommée de se retirer de cet espace qui refuse de cautionner la mixité. Parce que la rue n'est pas destinée à l'accueillir, celle-ci doit faire attention à ne pas attirer la foudre sur soi. La narratrice rapporte, à ce propos, un épisode douloureux dans lequel elle décrit la violence qu'a subi sa propre mère en s'aventurant à aller dehors : « *ma mère, muette, laissé courir sur son corps cinq doigts étrangers. On ne pouvait rien dire, les femmes qui sortaient dans la rue étaient des poufiasses ! » (La voyeuse interdite, p. 22)*

La peur d'y être est donc le lot quotidien de toutes celles qui osent s'y trouver: « *Des femmes serrées les unes contre les autres comme des poules craintives caquettent sous l'abri d'un arrêt d'autobus (...) les fantômes borgnes paraissent asexués mais, si on les observe avec plus d'attention, on devine, se tortillant sous le costume traditionnel, des formes trop grasses pour être masculines. » (La voyeuse interdite, p. 18)*

C'est aussi ce qui la porte à se cloîtrer malgré elle. Face à ces circonstances malheureuses, elle se résigne en effet à faire sacrifice de sa liberté. Le passage ci-après énonce clairement son consentement à inscrire le tragique au cœur de sa vie: « *je reste tapie derrière ma fenêtre. Là, spectatrice clandestine suspendue au-dessus de la ville, je ne risque rien. » (La voyeuse interdite, p. 21)*

Une soumission passive qu'elle présente néanmoins comme un mal nécessaire. Ce serait folie en effet que de s'exposer à ce danger ; sa sécurité pourrait en pâtir. Mise en esclavage, ni tout à fait vivante, ni tout à fait morte. Voilà à quoi elle est réduite.

On voit bien, par l'entremise de cette représentation, à quelle lecture nous invite l'auteure. Il faut bien y voir la regrettable position sociale qu'occupent toutes celles qui sont nées femmes.

Comprenons que les renvoyer au harem : « *Et nous jeunes filles? (...) Fantômes de la rue, animaux cloîtrés, femmes infantiles !* » (*La voyeuse interdite*, p. 12), revient à les priver de leur épaisseur humaine, c'est surtout les faire renoncer à leur propre dignité.

Tragique, la situation suscite une révolte: « *les femmes (...) rajustent leurs voiles et crachent d'indignation sur le trottoir qui les accueillait avec dureté* » (*La voyeuse interdite*, p. 19) et leur malheur commun constitue sans aucun doute un puissant facteur d'unité.

Ensemble, elles peuvent se libérer de l'étau qui les emprisonne. Ensemble, elles doivent vouloir que ce qui n'est pas soit. Car ces aux femmes de faire advenir ce qui dépend d'elles. Cette relation bancale dans laquelle elles n'ont pas une grande place s'est imposée par une volonté qui leur est extérieure.

Briser les lois de l'arbitraire et du déterminisme, se départir de ce rôle social qui fige la femme dans sa position de subalterne, c'est ce à quoi Nina Bouraoui semble nous exhorter.

Ses paroles inscrites au compte de la narratrice: « *La rue est un rêve.* » (*Garçon manqué*, p.9) ; : « *je voudrais me fondre aux bruits de la rue, regarder les hommes dans les yeux* » (*La voyeuse interdite*, p. 92) soutiennent notre point de vue dans la mesure où le désir d'investir l'espace du mâle pourrait être considéré comme l'expression d'une attitude ultérieure. Un balbutiement d'une action vouée évidemment à la solution d'un problème qu'elle ne tarde pas à résoudre, mais loin du sol paternel.

La dialectique instituée entre la France et l'Algérie oppose donc à la rue algérienne, un espace, le club, qui semble avoir marqué l'auteure compte tenu du nombre d'occurrences qui lui sont consacrées.

Cité plus haut pour des raisons autres que celles qui nous préoccupent ici, ce lieu hautement symbolique qui se décline sous différents noms et différentes configurations, fait en effet retour dans plusieurs romans bouraouiens.

Evoqué donc par opposition à l'extériorité de la rue, il se révélera, nonobstant sa clôture, un espace de liberté humaine.

Ici, elle bouge, elle va et elle revient sans être interpellée par quiconque. Une liberté totale qui, à notre sens, bouleverse l'opposition traditionnelle entre le dedans et le dehors.

Quel enseignement nécessaire l'auteure souhaite-elle que nous en tirions? Que la notion de liberté n'est pas liée à l'ouverture ou à la clôture d'un espace ? Que la liberté est une question de mentalité ?

Il y a là en effet l'idée d'une extériorité dans le monde intérieur des clubs. Comme si les deux espaces mis en vis-à-vis se sont échangé les valeurs symboliques que la tradition leur a vouées.

Cette répartition spatiale qui nous confronte aux notions d'ouverture et de fermeture est cohérente avec l'idée que la liberté est tributaire du milieu qui la pratique ou qui l'interdit.

On peut voir sans grand mal que c'est le rapport de soi à l'espace culturel qui se trouve ici mis en jeu. L'intention de l'auteure nous saute aux yeux : par cette représentation, elle sous-entend que le modèle culturel d'une vie sociale est un facteur qui pèse dans la conception qu'un individu se fait de lui-même. Son grand souci c'est, encore une fois, de plaider que l'obstacle de la culture compromet l'épanouissement du féminin et nuit par conséquent à l'ancrage géographique du soi.

Ainsi, symbole d'un passage à un mode d'être libre, le club exprime la possibilité de s'inscrire dans une nouvelle histoire. C'est l'espace qui permet à la narratrice d'Être. Cet espace autour duquel s'articulent des valeurs positives lui procure donc un sentiment de bien-être. En son sein, elle s'y sent tellement bien au point d'établir une identification entre son Moi et ce qu'elle perçoit comme une extension de soi : « *J'entre dans une nouvelle famille.* » (*Poupée Bella*, p13)

Ce sentiment de familiarité ne sert pas uniquement à valoriser le lieu mais à dire sa différence par rapport à ce qu'elle était avant. S'ancrer dans cette nouvelle réalité spatiale revient à réparer ce qui, au fond d'elle, s'est cassé. Ici dans ce lieu de rencontre avec soi, elle y est à l'aise.

Ce type de relation qu'elle noue avec le club nous renseigne évidemment sur ses choix culturels lesquels relèvent de l'affirmation de certains traits de personnalité. Bien sûr l'idée de soi peut être définie à partir des espaces fréquentés. C'est dans ce lieu, qui

tourne l'œil vers l'intérieur, qu'elle se sent davantage devenir elle-même. Elle qui vient d'un monde où elle n'était rien, a su trouver, dans cet espace initiatique, la porte qui fait franchir les limites d'un corps qu'on a dépouillé de ce qu'il peut donner à désirer.

Le club est donc le lieu qui la révèle à elle-même. C'est le lieu qui lui permet de se réapproprier sa partie invisible. Et pour parler de l'inconnu de son propre corps elle emploie un style métaphorique qui sied à la nature de la *terra incognita* dans laquelle elle va pénétrer. Les énoncés, qui nous permettent de le saisir, ne manquent pas.

On trouve là une claire formulation de son désir d'exploration de soi-même: « *Le Kat est ma terre inconnue.* » (Poupée Bella, p.23) L'emploi itératif du vocabulaire du mystère : « *c'est une terre étrangère, ici* » (Poupée Bella, p.8) ramène à cette idée qui illustre parfaitement bien l'ampleur de la tâche à laquelle elle s'attèle. S'engloutir dans l'obscurité de ses profondeurs est en effet un voyage frustrant et peut s'avérer périlleux pour une non-initiée. On ne saurait trouver une représentation plus proche de la partie intime que cette allusion à un espace souterrain: « *j'entre avant minuit au Katmandou, club féminin, j'entre sous la terre* » (Poupée Bella, p.8)

L'envie de se promener dans son for intérieur, la nécessité de faire entendre la voix de son corps est donc ce qui l'exhorte à y aller toutes les nuits : « *On sort tous les soirs, Penelope, Rusty club* » (La Vie heureuse, p.10)

Fêtarde assidue, elle semble tirer l'intensité de son bonheur de la forte présence féminine qui investit ce lieu spécialement aménagé pour elle. Des femmes qu'elle considère, au regard de ce qui les unit, comme des alter ego: « *Chaque nuit devient nos retrouvailles. Chaque nuit devient notre secret.* » (Poupée Bella, p.21/22)

Leur union se fonde sur une ressemblance très nette : leur identité corporelle et sexuelle. C'est ce qui se laisse entendre ici : « *c'est le Milieu des filles (...) C'est un petit milieu. C'est un petit salon. C'est le deuxième monde.* » (Poupée Bella, p.9/10)

Le plus important c'est surtout ce qui s'échange dans cet espace féminin. La suggestion érotique, qui se lit dans ce passage : « *Mon corps a tant cherché. Mon corps a tant couru.* » (Poupée Bella, p.38) indique ce qui s'y pratique. La nature de la relation suggérée n'échappe en effet à personne.

Ici, à ses dires, s'approuve le tête-à-tête avec le même sexe. Ici, à l'entendre, le plaisir s'exerce sans angoisse et l'amour homosexuel est légitimé. Enfin, elle voit et elle est vue. Le corps, menacé des pires circonstances, se voit élevé au rang d'objet de désir. Entre le corps initial qu'elle portait comme une dépouille et celui dans lequel elle s'illumine à présent, il y a toute une symbolique de la métamorphose.

Et c'est cette possibilité qu'offre le club à son corps de devenir acteur à part entière qui l'élève à la digne qualité de repère identitaire. C'est en effet ainsi, en tant que lieu de la réconciliation avec soi, qu'il est perçu.

Bien sûr, l'implicite qu'on pourrait y relever ne se devine pas: la narratrice se présente sans aucune gêne dans son identité d'homosexuelle. Les choses nous semblent claires : si le club agit comme un repère identitaire, c'est parce qu'il lui permet de faire émerger ce qui la constitue profondément et qu'elle n'osait point faire être dans son pays d'avant, l'Algérie.

On l'aura compris, c'est dans ce lieu ouvert sur soi que s'effondre le malaise hérité de sa vie passée. C'est dans ce lieu qu'elle prend le contre-pied des stéréotypes qu'entretient la culture algérienne. Le contenu de cette affirmation indique la fin de son exil intérieur: « *je suis dans ma demeure, c'est le Katmandou* » (Poupée Bella, p.9) Le sème de l'antériorité que l'on décèle ici serait l'expression d'une nostalgie de soi, de ce qui la fonde intrinsèquement, et à laquelle elle vient de remédier : « *Le Kat est dans la nuit des temps.* » (Poupée Bella, p.119)

b. L'espace forestier, allégorie de l'Algérie

Dans le cadre d'une quête d'identité spatiale, l'intégration géographique du pays natal est nécessaire à l'équilibre mental du quêteur. Or, les circonstances ne le permettent pas toujours comme c'est le cas ici. Bien qu'elle soit née en France, la narratrice sent le poids d'une impossibilité d'accomplissement de soi qui est en rapport avec le pays de son père. Le pays où ses premiers amours ont pris naissance; c'est à dire celle qui est fortement présente en elle, l'Algérie.

Pour pallier ce manque, Nina Bouraoui a eu recours au procédé de l'allégorie en jouant sur la parenté entre l'espace algérien et un autre espace symbolique enraciné en son sein qui le représente et le suggère.

De manière assez large et assez simple, le terme d'allégorie qui se veut la matérialisation d'une image mentale « est couramment employé pour désigner une chose par l'intermédiaire d'autre chose. »¹⁷⁸

Ainsi posés, quels sont les deux éléments de cette analogie ?

Pour ne pas tourner en rond, disons que la cible du parallélisme est claire, et la source de l'allégorie aussi : l'Algérie et la forêt, qui lui sert de support comparatif, sont les deux termes de la relation analogique.

La forêt, marquée par l'épithète postposée mentionnée dans la première moitié du titre, constitue donc l'élément qui entretient le rapport de ressemblance avec l'objet allégorisé.

La lecture de l'œuvre fait en effet apparaître une utilisation symbolique de ce référent spatial qui semble à l'aune de ses occurrences porteur d'un vouloir dire. Et bien que peut cette allégorie forestière nous raconter? Pourquoi vouloir montrer l'Algérie sous les traits d'une brousse? Qu'est-ce qui justifie cette identification entre l'espace boisé et celui qui le porte en soi ? Car il faut savoir que la forêt ici convoquée n'est point un lieu imaginaire, mais elle désigne, ainsi qu'en témoigne son toponyme, un espace référentiel inscrit dans le paysage algérien.

En effet, telle qu'elle est cartographiée, la forêt, attenante à la ville d'Alger, fait incontestablement allusion à un lieu réel : la forêt d'Eucalyptus.

¹⁷⁸ CARUANA F., « L'allégorie : image insu et geste créateur ». In : Protée, vol.33, n°1, 2005, p.68.
www.erudit.org

Ce référent lequel s'illustre de manière imposante dans l'œuvre pèse de part sa symbolique assez lourd puisqu'il peut être entendu dans deux sens. C'est ce que nous tâcherons de mettre en exergue un peu plus loin.

A priori, ce jeu allégorique nous fournit une hypothèse sur le choix de l'auteur d'exploiter cette représentation ; nous pouvons dire que ce qui l'intéresse au plus haut point dans ce phénomène d'interaction avec la forêt c'est le fait qu'elle soit le faire-valoir de l'identité algérienne, de l'identité du lieu auquel la narratrice autobiographique s'identifie. Le rapport du « Moi » à l'espace métonymique qu'est la forêt pourrait exprimer chez Nina Bouraoui l'enracinement dans ce qui permet d'apporter à « l'exilée » les moyens de fortifier son identité fragile. « *Si l'on considère que l'identité de l'individu trouve une certaine constante dans le fait de faire sien un espace, on comprendra la solidité du lien qui unit le corps au(x) lieu(x) qu'il occupe* »¹⁷⁹ écrit Elise Noetinger.

Cette représentation allégorique révèle par ailleurs l'opinion que porte la narratrice sur le pays auquel la forêt prête ses propriétés paradoxales. L'explication à cette mise en miroir trouverait en effet sa source dans les traits caractéristiques de la forêt.

Guettons ces indices.

Nous savons, pour commencer, que la forêt est un univers manichéen, elle est alors « la source de la connaissance du bien et du mal ».

La première caractéristique à retenir nous est fournie par son étymologie : « *Forestis* est un mot du bas-latin, qui apparaît à l'époque mérovingienne, dans les chartes. Selon Du Cange et ses continuateurs, il signifie un *saltus*, une *silva*, un lieu où vivent les bêtes sauvages.»¹⁸⁰ En cela, la forêt se définit par opposition à la cité ou plutôt à la civilisation¹⁸¹. Or, cette dimension sauvage qui la caractérise n'a pas obligatoirement

¹⁷⁹NOETINGER E., *L'imaginaire de la blessure : étude comparée du Renégat ou un esprit confus* d'Albert Camus, de *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, de *Light in August* de William Faulkner, et de *The Snow of Kilimanjaro* d'Ernest Hemingway, Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 2000, p.60. www.books.google.fr

¹⁸⁰PETIT-DUTAILLIS Ch., « De la signification du mot « forêt » à l'époque franque. Examen critique d'une position allemande sur la transition de la propriété collective à la propriété privée ». In : Bibliothèque de l'école des chartes, n°76, 1915, p.97. www.persée.fr

¹⁸¹FROIDEVAUX S., « Anthropologie et ethno-linguistique de la forêt », Genève, 1^{er} mars 2007. «http://www.creageo.ch/climatix/anthropologie_de_la_foret.pdf

une connotation négative. Les Romantiques ont célébré les vertus de cette nature « Sans clôture et sans culture »¹⁸² qu'ils ont supposée originelle. Non seulement ils l'ont adoptée comme thème de prédilection, mais le topos eut, dans leur pensée, le même symbolisme : la forêt romantisée fut l'expression idéale d'un ordre primitif. Sa connotation positive est d'ailleurs encore d'actualité puisque certains continuent à la considérer comme le lieu « où tout homme peut y redécouvrir sa vraie nature. »¹⁸³

Dans une acception qui relève toujours de cette vision, l'espace sylvestre se voit attribuer une fonction non négligeable puisqu'on juge que : « L'absence de culture devient le mode et la condition de l'épanouissement de la nature en tant que forme et force vivantes originaires et unitaires. »¹⁸⁴

Une autre caractéristique qui ne semble pas moins importante est celle qui définit la forêt comme un espace extérieur. L'idée puise son fondement dans l'origine du : « terme qui proviendrait soit du francique *forh-ist*, à l'époque carolingienne (751-987), soit du latin *foris* qui signifie « en dehors ». »¹⁸⁵

Comme on vient de le voir, la forêt combine plusieurs représentations, il s'agit dès lors d'insister sur la relation qui lie cet espace à la problématique identitaire de celle dont l'imaginaire est ce qui donne au lieu en question ses différentes valeurs.

Examinons, à présent, l'importance du parallèle que la narratrice dresse entre le paysage forestier et le pays allégorisé. En quoi, autrement dit, la forêt est apte à appuyer l'identité de la terre paternelle ?

Sans forcer le trait, on peut avancer que si la forêt est posée comme l'équivalent de l'Algérie, ce n'est que parce qu'elle conserve et perpétue le souvenir de celle que le temps n'a jamais réussi à faire disparaître.

¹⁸²LE SCANFF Y., « La poétique du jardin naturel, dans les Nouvelles lettres d'un voyageur ». In : S.BERNARD-.GRIFFITHS et M-C.LEVET (ont réuni les actes du colloque), *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, 2006, p.103. www.books.google.fr

¹⁸³PONS G., *Le paysage : sauvegarde et création*, Seyssel : Champ Vallon, 1999, p.32. www.books.google.fr

¹⁸⁴LE SCANFF Y., *ibidem*, p.104

¹⁸⁵ « La forêt, essai de définition », 22/02/2011. www.crfp-limousin.com

Longue est la liste des traits caractéristiques communes aux deux espaces et leur rapprochement s'explique avant tout par le fait qu'ils soient « topographiquement » dans une position inconfortable.

Ce qui est entendu par là, c'est la marginalité de la forêt qui apparaît d'ailleurs comme ce qui lui vaut sa mise en scène. En effet, située géographiquement à proximité de l'espace habité, l'emplacement en retrait du massif forestier prend valeur de métaphore dont l'idée suggérée est la marginalisation. Mais ce qui localisé derrière la sylve est encore plus isolé. La représentation donnée ici du territoire habité impose cette interprétation : « *après la forêt, il y a la baie, ce miracle de l'Algérie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.19) L'Algérie aurait ainsi comme propriété saillante sa mise en marge. Bien sûr, le fait qu'elle soit au-delà de la ceinture boisée ne lui permet aucune liaison avec ce qui l'entoure. Mais, outre le haut degré de similitude qui lie les deux parties (Algérie/forêt) que laisse entendre une telle description. Cette marginalité n'est pas évoquée sans raison, cela nous semble incontestable.

C'est pourquoi nous pensons que cette représentation n'est pas une fin en soi, car derrière cette rhétorique, on sent que l'auteure dessine l'image d'un pays replié sur lui-même. Dans ses propos, on y lit une nette volonté de pointer du doigt un pays dont le choix obéit à une logique d'enfermement: « *Une forêt d'eucalyptus borde les barrières d'Oria, force sa limite, l'opprime* » Il nous semble que le sous-entendu est tellement fort qu'on ne peut manquer de penser que derrière cette vision, il faut y voir l'anachronisme dont souffre l'Algérie et qui condamne sa progéniture à régresser dans le passé primitif : « *je loge aux bois, j'obéis aux règles sauvages.* » (*L'âge blessé*, p.56) Ce pays est sans doute le lieu qui soigne mais qui peut en même temps donner la mort: « *La forêt est le lieu de mon exil et du ravage, elle recueille et meurtrit, elle protège et abîme* » (*L'âge blessé*, p.55)

L'explication de ce portrait que la narratrice brosse de la forêt se trouve dans le regard qu'elle porte sur elle, car comment ne pas voir qu'elle reconnaît en elle une mère. Ses propos imposent en effet une évidence : la description est menée de façon à présenter la forêt comme une figure maternelle. D'ailleurs, point n'est besoin de rappeler qu'au

niveau métaphorique, la forêt est une figure matricielle.¹⁸⁶ Si l'on s'en tient à ce qui se dit, elle serait même à l'origine la matrice naturelle d'où seraient sortis les premiers hommes.¹⁸⁷

L'intérêt d'assimiler la forêt à l'Algérie est donc à mettre en relation avec l'idée de « l'originellité ». On pense que la position limitrophe de la brousse cultivée dans un sens l'image d'une Algérie perçue comme le lieu du commencement de toute chose.

La qualifier de terre rouge, allusion faite probablement à la terre avec laquelle dieu a créé l'homme¹⁸⁸: « *je suis dans la forêt d'eucalyptus, je suis dans la terre rouge* » (*Mes mauvaises pensées*, p.193) est une manœuvre habile de la confondre avec la terre de la création première, à savoir le jardin d'Eden.

L'auréoler de propriétés qui servent d'appui à son image d'espace édénique paraît donc s'imposer de manière tout à fait logique. C'est ce que nous donnent à lire ces adjectifs dont la clef de voûte exprime l'idée de la vie. Employés conjointement, la « fertilité » et l'« ensoleillement » apportent à la forêt, et dans un sens donc à l'Algérie, une touche d'humanité indiquant ainsi l'atmosphère de plénitude qui y règne: « *je parcours un paradis, une lande **fertile** et **ensoleillée*** » (*L'âge blessé*, p.106) Au miroir de cette description ascendante, nous sommes tentées de voir un hissement vertical du terrestre vers le céleste. Cette vision hyperboliquement valorisante aurait pu mettre notre première lecture en difficulté si le mobile d'une telle représentation n'était pas aussi limpide. L'intérêt de ces quelques passages ne trompe pas : cet aspect attrayant sous lequel la narratrice fait apparaître l'Algérie s'accommode d'une logique de mythification qui a pour but de rehausser l'image de celle contre laquelle elle s'insurge de temps à autre.

Par ailleurs, il ressort de cette vision où la terre paternelle est confondue avec le lieu originel une volonté d'élargir le droit et le rôle du paradis perdu de l'enfance. En

¹⁸⁶BOUDRAA N-A, « La poétique du paysage dans l'œuvre d'Edouard Glissant, Kateb Yacine et William Faulkner », Doctorat, 2002, p.58. <http://etd.lsu.edu>

¹⁸⁷VIAL P., « Les arbres de la vie : Les dieux vivent dans les forêts ». In : Le choc du mois, n°53,1992. <http://euro-synergies.hautetfort.com>

¹⁸⁸ Selon la Bible et le Coran, Dieu a créé le premier homme, Adam, de « Adama » qui signifie en hébreu « terre rouge » ou de « Adîm » mais aussi « çalçal » qui signifie en arabe l'argile sonnante (la poterie).

affirmant l'unité de cette patrie avec le berceau de l'humanité, la narratrice s'octroie des racines qui rassemblent les deux moitiés de son « Moi » clivé.

Comment comprendre cet attachement, si ce n'est au regard du sentiment de filiation et de l'accomplissement de soi que suscite chez elle cette terre-mère.

Cet énoncé ne laisse aucun doute sur ce qui l'intéresse au premier chef : « *J'appartiens à la nature.* » (*Le Jour du séisme*, p.15) sinon, pourquoi réclamer une identité d'essence primitive?

La fonction symbolique de la forêt est ainsi poussée très loin. Ce lieu est en effet plus qu'un espace à occuper. Dans une floraison d'exemples qui unissent le lieu au Moi, il paraît acquis que la narratrice cherche à entrer en communion avec la nature forestière.

D'ailleurs, il arrive que le rapport de complicité atteigne un degré très important. Dans cet exemple, elle confirme son adhésion complète à cet espace boisé : « *Ma mémoire est en forêt. Elles s'appartiennent, se prêtent, se rendent l'une à l'autre, elles sont complémentaires* » (*L'âge blessé*, p.50) qu'elle considère comme le lieu de la rencontre avec soi : « *La flore, elle, endosse le rôle de point de repère.* » (*Point mort*, p.37)

Cette identification qui peut paraître simple cache en vérité un désir d'une extrême importance. A fortiori, « *par son obscurité et son enracinement profond, la forêt symbolise l'inconscient.* »¹⁸⁹ En effet, quand on y regarde de près, on voit ce qui compte le plus à ses yeux. Grand leitmotiv de l'œuvre bouraouienne, le but de ce parallèle est résumé dans cet exemple lequel apporte d'ailleurs un éclairage supplémentaire sur le motif de choix de l'allégorie forestière : « *La forêt(...) écarte ainsi le **dément**.* » (*L'âge blessé*, p.78)

On voit bien où son fantasme la dirige : l'idée du dément qu'elle doit forcément associer ici à l'intégrisme explique le rapprochement établi entre la sylve et l'Algérie. La mise en miroir trouve son explication dans le besoin de retrouver les racines d'un pays non transformé par l'action de l'homme. Le choix d'élire domicile dans ce lieu allégorisant : « *J'habite un gîte au centre des bois.* » (*L'âge blessé*, p.11) traduirait de

¹⁸⁹ Cité par L.MUDL K-L.K., « La forêt, royaume en danger », 1985. http://www.citadelle-fr.com/la_foret.htm

délivrer l'Algérie de l'agression idéologique qu'elle subit: « *La forêt est mon continent, une éternité sèche et invariable.* » (*L'âge blessé*, p.81)

On comprend mieux à présent son attrait pour ce milieu naturel. Symbole d'une quête initiatique, la sylve, considérée traditionnellement comme topos de l'aventure, n'apparaît pas ici comme une terre d'épreuves mais comme un sol à reconquérir. En effet, si faire retraite dans le bocage signifie pour l'ermite devenir « prud'homme » ou échapper à la loi sociale, dans le cas de la narratrice, y être signifie maintenir le lien avec sa terre « d'origine ». S'y ancrer sémantise la possibilité d'aller au bout de soi: « *elle est le lieu de l'attente, de la volonté d'être encore, de se prolonger, elle est le terrain des pensées égrenées, des liens reconstruits, du pays rapporté.* » (*L'âge blessé*, p.55) mais aussi la fin du cauchemar de l'abandon et la fin de l'exil, car où qu'elle soit la forêt la ramènera à la patrie perdue: « *Je me souviens d'un champ de marguerites sauvages, elles sont plus grandes que moi, j'aime m'y enfoncer* » (*Mes mauvaises pensées*, p.19) Revenir au bercail, voilà ce qui anime la quête de la narratrice autobiographique.

Donc dans cette perspective identitaire, sa présence dans la forêt doit se lire comme un retour au sein maternel : « *je suis dans la forêt* » (*Poupée Bella*, p.9), et le fait de s'y sustenter : « *Je me nourris de la forêt.* » (*L'âge blessé*, p.11) révèle le même fantasme que celui cité plus haut, à savoir le souhait de retrouver la maison de son enfance : « *je marche dans les fougères géantes en Algérie, il y a l'enfoncement du corps dans la nature qui est un état sensuel* » (*Mes mauvaises pensées*, p.124)

Ainsi, la forêt, où se télescopent passé et présent, se voit doté d'un pouvoir curatif qui crée un climat euphorisant indispensable à l'équilibre psychologique de celle qui est partie très loin: « *elle(...) borde mon passé (...) elle soigne ma folie* » (*L'âge blessé*, p.55) Pour louer les vertus de celle grâce à laquelle elle renaît, la narratrice se laisse aller à un discours fortement positif mobilisant toutes les figures du langage de l'extase.

Heureuse, elle souligne avec insistance la dimension accueillante et chaleureuse de ce lieu de ressourcement qui lui procure le confort et l'apaisement intérieur. L'exemple ci-après nous livre l'image d'une femme transformée psychologiquement par une force intérieure inspirée de la surpuissance d'un milieu propice à l'épanouissement de l'âme

humaine : « *Je cours en forêt, déstituée des sensations primaires, le froid, la peur, je ne subis plus* » (*L'âge blessé*, p.115)

Cet attachement qui creuse en elle en profondeur n'est pas seulement reflété par sa conscience, mais il est né de l'écho de l'Algérie qui se fait entendre au cœur même de ce milieu bucolique. La force de l'amour qu'elle ressent dans ce lieu de rencontre avec la terre regrettée est extraordinairement éloquente. Par ricochet naît le sentiment euphorique de se retrouver à nouveau dans le giron d'une mère affectueuse qui lui amorce, par le biais de l'amour, sa re-naissance.

Le rapport passionné à cette Dame nature s'explique ainsi par la fonction de bonne mère que celle-ci mène à bien : « *la nature lèche sans dégoût ma peau* » (*L'âge blessé*, p.10) Cette scène d'affection qui peut paraître un peu choquante n'est pas dénuée de sens. Au contraire, par le geste bestial de léchage mis ici en relief, la narratrice crée un effet de loupe sur ce que l'on définit comme un réflexe naturel chez toute mère éprouvant de l'amour instinctif à l'égard de son enfant.

Autrement dit, ce qu'il faut voir en creux de cette « animalisation » de soi, c'est le fait de se sentir protégé par un amour inconditionné ou plutôt indiscriminé. Sans contestation, ce qui prédomine dans cette description allusive, c'est le désir d'être aimé par une mère qui ne distingue pas entre le mâle et la femelle. Voilà ce qui explique ce transfert d'émotion. Le paradis est en effet celui où l'on ne se sent pas abandonnée à cause d'une biologie qui nous condamne d'avance, celui où le mâle ne règne pas en maître.

Ainsi, sise au creux d'une nature protectrice, loin des remous de la vie « genrée », c'est dans les bras de celle-ci qu'elle se sent parfaitement en sécurité: « *La forêt est mon refuge.* » (*L'âge blessé*, p.78) Et c'est grâce à cette relation décomplexée qu'elle réussit, dans un rapport exclusif à soi, à combler son manque à être: « *Je n'ai que la nature. Par elle je deviens adulte.* » (*Garçon manqué*, p.26/27)

Tel est donc l'enjeu : régresser dans une antériorité primitive, non pas pour échapper au monde de la Civilisation, mais pour faire la rencontre de soi et entamer sa reconstitution.

Se reconstruire loin du regard misogyne de l'homme est tout à fait possible dans cet espace neutre qui fait office d'un havre de paix :« *Nul homme ne pénètre le centre du*

lieu. » (*L'âge blessé*, p.78) Elle qui fuit le pays des hommes trouve en la forêt le lieu parfait pour cacher une nudité visible au-delà du vêtement : « *la forêt est bonne, elle dispense, protège du regard, atténue la faute, l'enserme, elle gaine la honte, rassemble les branches pour me cacher.* » (*L'âge blessé*, p.10)

Dans certains passages, la représentation de cette mère idéale confirme l'interprétation allégorique de la forêt que nous avons suggérée depuis le début. Sa description dans les quelques références disséminées dans l'œuvre nous donne même raison de croire que cet espace vert sur lequel la narratrice projette ses fantasmes n'est autre que sa terre paternelle.

Voici la question à laquelle ces exemples nous confrontent : ce bocage qu'elle décrit entouré d'eau, ne figurerait-il pas « El-Djazair », l'Algérie ?

Sans que nous puissions apporter une explication rationnelle à notre constat, nous pensons, nonobstant la difficulté qu'elle présente, que la configuration de cette terre insulaire dont elle parle ici n'est pas sans rapprocher avec l'Algérie. La romancière en faisant usage du mot « El-Djazair »¹⁹⁰, du nom des quatre îlots qui bordent la baie, a sans doute voulu tirer profit de la signification arabe qu'elle emploie comme artifice littéraire pour allégoriser le pays de sa tendre enfance.

Nous pouvons évidemment rester sceptiques devant ce commentaire, mais nous pensons que cet aspect insulaire suggéré dans cet exemple: « *La baie d'Alger forme une crête. C'est un rempart contre la mer.* » (*Garçon manqué*, p.25) soutient notre remarque. Ci-joint cet énoncé : « *je suis ma contrée, insulaire* » (*L'âge blessé*, p.57) qui semble donner des gages à cette analogie. Sinon quel sens accorder à cette identification ?

On aurait également tort de se fier à cet exemple: « *sur l'île de Praslin, je pense souvent que je suis arrivée au bout de la vie, qu'il n'y a rien de meilleur après, rien de plus vrai, à cause de l'immensité du paysage...* » (*Mes mauvaises pensées*, p.50), sauf que la description que la narratrice fait de ce lieu européen ne se distingue en rien de celle qu'elle associe à la baie algérienne. Ce qui est particulièrement frappant, c'est la

¹⁹⁰BOURAOUI N., *Le Jour du séisme*, Paris : Stock, 1999, p.39

vastitude du paysage qui s'accorde étrangement avec l'image mentale projetée sur la terre paternelle. La ressemblance est tellement frappante au point de dire que l'île de Praslin serait la réminiscence de son pays d'enfance.

Tout porte à croire que le rêve algérien a servi de source à la représentation de ce microcosme féérique rencontré ici et là: « *Ma course s'achevait par la découverte d'une île bordée d'un océan. J'y vis l'annonce d'un bonheur qu'il m'avait fallu gagner.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.56)

Mais cela se comprend. Il s'agirait par ce jeu de reflet de revivre le rêve enfoui, celui de s'ancrer dans le creux de sa chère Algérie. En effet, il appert à partir des exemples cités ci-dessus que la rupture d'avec l'Algérie a entraîné une souffrance sans mesure au point de vouloir inventer son sosie. Privée de retour à la terre paternelle, la narratrice a donc opté pour un plan de secours, celui de trouver une lande jumelle qui ferait écho à l'île paradisiaque abandonnée. En tant que miroir de la terre recherchée, l'espace insulaire est chargé de prolonger la longévité du territoire de référence.

De toute manière, une chose est sûre : le présent chez Nina Bouraoui se laisse manipuler par le passé.

Cela étant dit, une précision s'impose : seule la forêt algérienne joue un rôle clé dans la reconstitution de l'identité éclatée. Son discours, à titre de preuve, s'appuie clairement sur une valorisation de la forêt d'Eucalyptus à laquelle elle attribue un statut identitaire. C'est pour dire que si la nature forestière en général s'impose comme espace de ressourcement, la source originelle est précisément localisée dans l'espace hautement valorisé de la terre paternelle. En termes plus clairs, aucun autre bocage ne peut égaler la forêt d'Eucalyptus en valeur, même pas la sylve zurichoise où elle aime pourtant s'y rendre. D'ailleurs, par le vocabulaire employé et la couleur lugubre affectée à ce lieu, on comprend aisément qu'il ne représente pas grand-chose à ses yeux: « *La forêt glacée du Dolder.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.19), dit-elle.

Fade et insipide, la brousse occidentale serait donc synonyme d'exil.

A vrai dire qu'elle soit assimilée à un espace funéraire ne nous étonne pas beaucoup: « *La forêt est sombre et glacée. J'ai froid.* » (*La Vie heureuse*, p.110) dans la mesure où elle rappelle la séparation pénible d'avec la forêt d'Eucalyptus. Si la forêt du Dolder est peinte négativement, c'est uniquement parce qu'elle est mêlée au souvenir

de celle qu'elle a quittée. Cet énoncé : « *Je cherche, dans la forêt.* » (*Poupée Bella*, p.21) qui souligne son égarement, convoque l'image d'une bannière perdue au milieu de nulle part : « *Je suis déclassée, au ban des demeures, à l'orée du bois.* » (*L'âge blessé*, p.79)

En effet, depuis son arrachement à sa première terre d'où elle tire sa source, elle erre à vau-l'eau dans cet espace qui s'impose comme un signe du fatum. Ce qu'il faut comprendre, c'est sa peine de vivre en dehors de la maison paternelle : la France n'est qu'une « *Silva forestis* » dans la mesure où elle se situe à l'extérieur du giron qui l'a portée jusqu'à ses quatorze ans. Bien sûr, la racine est le paysage dans lequel se forment l'identité et la personnalité.¹⁹¹ D'où la nécessaire filiation à la forêt algérienne. Perçue donc comme le miroir de l'Occident, la forêt européenne en vertu de son propre sens étymologique¹⁹² inspire par son aspect mystérieux et inquiétant la peur. Encore une fois, seul le paysage forestier raccordé à l'Algérie entretient le topos canonique de la forêt maternelle. En dehors de ce territoire, la forêt ne constitue chez Nina Bouraoui qu'un immense désert boisé.

¹⁹¹BOUDRAA N-A., « La poétique du paysage dans l'œuvre d'Edouard Glissant, Kateb Yacine et William Faulkner », *op.cit*, p.2

¹⁹² L'origine du mot « forêt » vient du latin *foris, forestis* qui signifie « en dehors », « à l'extérieur » et dans un sens large « étrange », <http://www.nature-planete.fr/foret.html>

2. Espaces de substitution

De ce qui précède, nous pouvons avoir l'impression que l'espace algérien est plus important que l'espace français. Ne nous méprenons pas. Il n'apparaît dominant que parce qu'il est la cause principale de la crise consignée dans l'œuvre. Ce n'est absolument pas un hasard s'il y est puissamment suggéré puisqu'il est à la base de la problématique identitaire qui repose sur l'absence de rapport à cet environnement physique. Sinon en termes d'appartenance, aucun espace n'est privilégié au détriment de l'autre et les deux sont considérés de manière égale comme des espaces identitaires. Par ailleurs, ce cadre de déficit spatial place la narratrice face à son indigence identitaire. D'où son sentiment d'être dépossédée d'une partie d'elle-même.

Et c'est le cas : à mi-chemin entre deux origines, l'identité de l'entre-deux est sans conteste traversée d'une fragilité qui provient de ce trait d'union qui instaure à la fois un lien et une distance. Sis au milieu, il révèle l'impossible présence, de manière simultanée, sur les deux sols natals.

La solution est de dépasser cette dichotomie spatiale. C'est le projet que se donne la narratrice laquelle conclut à la nécessité de trouver un pôle qui fera figure d'espace unificateur. L'illusoire reconstitution d'un Moi « francoalgérien » l'amène à réfléchir à « un espace commun qui ne soit pas négateur des différences. »

On comprend que c'est au nom du syncrétisme de son patrimoine génétique qu'elle réclame l'unité indivisible de sa « francoalgérianité ». Et là la plume de Nina Bouraoui vient à son aide rendant, par certains subterfuges, possible la fusion. Il n'est pas vain de rappeler que derrière la fiction bouraouienne, il y a une grande part de vérité. Sous le couvert d'aider la narratrice à surmonter l'impasse, c'est elle-même qu'elle aide en réalité.

Concernée de près par cette problématique identitaire, l'auteure fait disparaître le hiatus qui éloigne ses deux terres natales à coup de procédés stylistiques. En effet, comme nous le verrons, Nina Bouraoui utilise des techniques de croisement à des fins cathartiques. On peut donc deviner, au regard de ses objectifs, l'artifice littéraire dont elle tire avantage. Pour créer une impression de similitude entre les deux territoires France/Algérie, un seul moyen semble susceptible de réaliser cet exploit : le jeu chiasmique. Une sorte de miroir chargé de refléter, dans un double mouvement de

francisation et d'algérianisation, les deux pays l'un l'autre. Symbole du bonheur auquel elle aspire, cet espace hors-norme porte la promesse d'un épanouissement garanti.

Dans cette lutte contre les paradigmes identitaires, un autre type d'espace s'impose spontanément comme solution de sortie de crise : il s'agit d'espaces situés en dehors des deux géographies initiales et dont la force de guérir « l'apatride » procède de leur impartialité.

Nous verrons toutefois que l'enjeu de l'espace neutre n'est pas exclusivement, comme nous l'écrivions précédemment, d'en finir avec la dialectique franco-algérienne, car l'obsession d'y élire domicile a pour mobile principal de reconsidérer le rapport à la féminité loin des discours stéréotypés.

Dans les lignes qui suivent, nous allons donc tenter de montrer en deux temps les conséquences directes de ces stratégies idoines. Notre premier point d'interrogation concerne les artefacts par lesquels la romancière parvient à mettre en synergie les deux espaces autobiographiques. Le second, porte sur le véritable rôle assigné à ces tiers espaces valorisés pour leur neutralité.

a. Espace « jonctif »

Etre biculturel, c'est vivre entre deux cultures et appartenir à deux espaces.

Il n'est pas surprenant, dans une telle situation, que le métis ait l'impression d'être déchiré entre deux réalités différentes. Un tel sentiment n'est pas sans faire écho à la nécessité de créer un territoire neuf qui serait le lieu d'un croisement spatial entre ses deux terres d'origine.

L'auteure, qui vit à travers cette épreuve littéraire sa double identité, propose une organisation symbolique d'un espace qui est la marque d'une volonté de préserver les valeurs d'un patrimoine « francoalgérien ».

En d'autres mots, Nina Bouraoui a trouvé dans l'écriture le moyen de renégocier la définition de l'entre-deux en faisant de cet espace, à vocation thérapeutique, le symbole de sa double référence identitaire. Ce qui se négocie dans ce territoire de recomposition, c'est donc la transgression des frontières lesquelles séparent ce qui ne devrait pas être séparé : le sang mêlé du métis se situe bien au-delà des limites physiques des deux mondes auquel celui-ci appartient. Reconnaissons que dans ce type d'identité, c'est-à-dire métisse, il y a contact mais pas fusion. De l'avis de la narratrice, cette double appartenance: « *Mes vacances d'été sont françaises. Je suis sur la terre algérienne.* » (*Garçon manqué*, p.18) donne le sens d'une crise à son vécu. C'est d'ailleurs le cas, dit-elle, de tous les franco-algériens qui crient leur douleur d'être en porte-à-faux avec leur réalité: « *Nous sommes entre la France et l'Algérie* » (*Garçon manqué*, p.21) Ecartelé entre deux pôles, le métis considère en effet la contrainte géographique comme un acte de lèse-identité.

C'est pourquoi à la question réductrice que certains se posent au sujet de la narratrice, à savoir de quel côté elle se place, celle-ci répond aisément avec des mots clairs et précis : « *Je suis la France avec l'Algérie.* » (*Garçon manqué*, p.9)

C'est de ce désir de mettre fin à une identité perçue comme une déchirure que le fantasme d'un tiers-espace « jonctif » a pris forme. Le modèle fantasmé, précisons-le, est établi au profit d'une fusion totale de son Moi éclaté.

Pour rendre possible cette confusion des lieux, l'auteure dont la manœuvre sert ses propres intérêts, puisque on sait qu'elle n'écrit que pour s'appartenir, use avec habileté de son talent d'écrivain pour créer des points de ralliement entre les deux espaces

disjoints. Comment a-t-elle procédé pour transcender le décalage culturel et spatial de sa double appartenance ?

Sa tentative de laisser paraître cette vision est remarquable à certains endroits de l'œuvre qui nous renseignent sur le procédé employé. Pour « *Etre unique. Fait d'une seule souche. D'une seule tension. D'une seule ligne. D'un seul Foyer.* » (*Garçon manqué*, p.57) l'auteure, qui tente ici de résoudre sa crise identitaire métisse, s'appuie sur une technique de composition dont la vertu est de rapprocher des éléments éloignés les uns des autres dans le temps et dans l'espace. Cette configuration en forme de parallélisme inversé est ce que l'on appelle le chiasme. On peut dire que Nina Bouraoui fait volontiers usage de ce procédé pour parvenir à faire advenir ce qui est impossible à réaliser dans la réalité, à savoir raser les frontières de sa franco-algérienité.

Manœuvre romanesque ou simple impression d'un sujet nostalgique, le pari choisi est dans tout état de cause ingénieux puisqu'elle réussit, par la voie de la confusion et du similaire, à brouiller les pistes jusqu'à ne plus distinguer la France de l'Algérie. Les deux énoncés ci-après font résonner le désir de la métisse qu'est la narratrice de mêler consubstantiellement ses deux terres d'origine :

« *je n'ai pas la notion des distances* » (*Mes mauvaises pensées*, p.39) ;

« *Moi je suis mauvaise en géométrie, je n'assimile pas les notions d'espaces.* » (*La Vie heureuse*, p.23)

C'est ce qu'elle confirme dans ce passage : « *Je devrais superposer les maisons de Rennes et de Jijel. Je devrais mélanger les deux jardins de mon enfance.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.256) qui dit le désir enfoui dans son cœur de redéfinir la représentation géographique de ses deux pays. L'emploi du conditionnel en témoigne. Mais il n'est pas besoin d'espérer trop longtemps puisque son désir profond de faire exister simultanément ses deux espaces natals a fini par payer : « *Alors se superposent nos deux lieux, l'Algérie sur la France puis la France sur l'Algérie.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.240)

Une simple lecture de cette même phrase suffit à comprendre que son bien-être se trouve dans cet espace de croisement où cohabitent en toute harmonie l'Algérie et la France.

Par ailleurs, pour saisir les aspects autour desquels se noue cette rencontre, nous allons procéder en deux temps conformément à la structure dyadique du chiasme.

La première figure de cet entrelacement a l'allure d'un palimpseste puisque l'Algérie est montrée comme un miroir à travers lequel se profile le visage de la France: « *L'Algérie est trop proche de la France. Comme traversée. Trop liée aussi.* » (*Garçon manqué*, p.161)

Les quelques exemples égrenés dans l'œuvre nous permettent en effet de prendre très vite conscience de la relation étroite et profonde qu'entretiennent ensemble les deux pays. Dans ce passage : « *Je parle français. J'entends l'algérien.* » (*Garçon manqué*, p.18) ou dans cet autre: « *Mes jours sont français, par l'école puis le lycée, par la langue employée* » (*G.M*, p.21) leur lien serré est présenté comme une association qui va de soi. Sans doute à cause de leur histoire commune. N'oublions pas bien sûr les cent trente années de présence française sur le territoire algérien. Un si lourd passé ne s'efface pas en effet d'un revers de main.

Si donc l'Algérie est vue comme un palimpseste, c'est parce qu'elle renferme en elle une part de la France qui continue à travers elle à faire entendre sa voix.

C'est pourquoi on peut comprendre que l'Algérie soit aux yeux de la narratrice bien plus qu'un pays bilingue. Elle est l'incarnation d'une vérité historique, c'est ainsi qu'elle aime se la représenter.

Ainsi, outre qu'ils expriment la part belle faite à langue française, ses propos font prendre conscience du poids de l'héritage: « *Je vais à l'école française. Je vais au lycée français (...) La France est encore là, rapportée et réduite, en minorité.* » (*Garçon manqué*, p.18) sur lequel repose sa terre paternelle et dont chaque Algérien s'est nourri. Lorsqu'elle dit de manière générale : « *Il parle français. C'est un Algérien.* » » (*G.M*, p.43) elle sous-entend que le français vient dans la bouche de celui-ci, de celui-là, de façon naturelle. Une réalité « en chair et en os » qu'il est bien difficile pour nous d'ignorer. C'est une preuve réelle qu'elle exploite, peut-on dire, non pas pour nous inviter à rapprocher les deux espaces, mais plutôt pour nous forcer à les considérer comme une et seule entité. Nous pensons en effet que c'est ce qui se joue derrière cette connivence recherchée.

Son discours sur le bilinguisme de l'Algérie, comme nous pouvons le remarquer, est un discours sur son identité métisse. On sait à quel point elle veut prouver l'indivisibilité de son être hybride et c'est à dessein qu'elle présente sa terre d'enfance comme le dépositaire d'un héritage culturel français. Le paramètre linguistique en tant que support identitaire joue donc ici un rôle important dans l'affirmation de sa «francoalgérienité».

Son désir de faire émerger la France de l'abîme de l'Algérie va, cela dit et pour le moins qu'on puisse dire, dans le sens d'une vision qui ne risque pas de plaire au lecteur algérien. La logique de superposition adoptée par l'auteure est, à certains endroits de son œuvre, incontestablement poussée un peu trop loin.

Cette parole mise dans la bouche de la narratrice : « *L'Algérie est un pays d'Afrique. L'Algérie, département français.* » (*Garçon manqué*, p.116) est susceptible d'introduire le doute dans l'esprit du lecteur. Quelle signification attribuée à un tel propos ? Une telle vision aurait pour corollaire une revendication étrange : ressusciter le passé colonial ? Si non pourquoi affilier l'Algérie à la France ?

Loin de nous l'idée de penser qu'elle fait l'apologie de la colonisation, mais de la culture occidentale, cela ne serait pas pour nous étonner. Ce n'est un secret pour personne, la romancière est issue d'une culture métisse à dominante française et pour son propre intérêt, consciemment ou non, elle voudrait lier le sort de l'Algérie à celui de la France.

Son propos, qui ne cesse d'annoncer son goût pour une Algérie française, conforte en effet cette impression et peut même porter certains à croire qu'elle se range du côté des assimilationnistes. Bien que la narratrice soutienne un discours empreint d'une idéologie algérieniste¹⁹³, il serait trop facile, peut-être même tout à fait faux, de classer l'auteure parmi ceux qui célèbrent les bienfaits de la colonisation.

¹⁹³ Il s'agit d'un mouvement littéraire animé, au lendemain de la première Guerre mondiale, par des écrivains français d'Algérie pour créer entre les communautés une convergence culturelle et spirituelle. Ce mouvement se concrétise notamment par la création d'une revue (*Afrique*), d'un prix littéraire et de l'Association des écrivains algériens. Né à Alger en 1873, Robert Arnaud déjà « pied-noir », connu sous son nom de plume Randau, anagramme de son vrai nom Robert Randau, définit en 1921 l'Algérienisme dans sa vigoureuse préface écrite pour une « Anthologie de treize poètes africains (Il convient d'entendre « algériens »). Mais sinon, c'est Jean Pomier, le véritable père du terme « Algérienisme ». http://www.akadem.org/photos/contextuels/4171_4_Algerianisme.pdf

On ne s'aventurera donc pas à dire cela, néanmoins, force est de constater que, ramenée à son histoire française, l'Algérie est appréciée pour son aspect occidental.

L'emploi abusif de l'adjectif « français », dans un milieu typiquement algérien, est à ce propos la preuve d'une admiration sans bornes pour la culture française.

Cet autre extrait: « *Je reste une étrangère (...) Ma terre se dérobe. Je reste, ici, différente et française.* » (*Garçon manqué*, p.12) apporte un éclairage supplémentaire sur le rapport de la narratrice à sa terre paternelle : il paraît que l'Algérie qu'elle souhaite faire renaître est celle d'avant l'avènement d'un islamisme politique. C'est d'ailleurs cette transition qui a porté un coup fatal à l'alliance du pays avec l'Hexagone et c'est à partir de ce moment là, semble-t-elle dire, qu'elle s'est sentie déracinée, voire acculturée dans son propre pays.

En France, elle ne se sent pas non plus tout à fait chez elle. Il faut bien entendre ce qu'elle dit ici : « *Je suis la France avec l'Algérie.* » (*Garçon manqué*, p.9)

Comprenons, cette terre, qui ne la représente qu'à moitié, chante la nostalgie de son paradis d'enfance et rend son évocation si forte que la narratrice finit par imprimer son nom sur tous les reliefs français.

Cette projection annoncée dans les passages suivants :

« *Le Nord sur le Sud.* » (*Garçon manqué*, p.57) ; « *De l'Orient dans la France.* » (*Garçon manqué*, p.139), expose évidemment la France à une sorte d'image teintée des couleurs de celle avec laquelle elle se consubstantialise.

Ainsi, pour faire vivre une Algérie en passe de s'effacer de sa mémoire, la romancière, guidée par son aspiration, met en œuvre une stratégie fictionnelle qui n'est pas sans rappeler la réminiscence proustienne.

C'est donc par le moyen de la réminiscence que la narratrice autobiographique donne à sa terre natale les traits de sa source d'amour, l'Algérie.

Bien que le mot soit bien connu, rappeler sa définition ne nous semble pas insensé. Associé à Proust et à sa madeleine, « Le terme réminiscence nous vient du latin *reminiscentia*. Il est utilisé dans le langage philosophique comme synonyme de « ressouvenir ». La particule initiale « re » évoque ici une dimension d'éloignement,

d'informations qui ont été oubliées depuis longtemps et dont il n'y a que de légères traces dans l'esprit (...) La réminiscence s'inscrit dans la réactualisation des anciens moments et dans la capacité à revenir vers une réalité à la fois antérieure et intérieure en s'appuyant sur l'affectif. »

Prise au pied de la lettre, la réminiscence est synonyme de remémoration involontaire. Gall, cité par Louis-Françisque Lélut, définit, quant à lui, ce concept en deux mots : mémoire involontaire¹⁹⁴. Et bien que ce phénomène ait un rapport avec le mode passif de l'apparition des souvenirs, nous sommes enclines à dire, en vertu du passage ci-après, que l'émergence du passé de la narratrice est liée à l'intervention de sa volonté. La preuve de cet acte rétrospectif trouve son expression dans cet extrait : « *Souvent, je me dis que je fais tout pour reconstituer mon édifice sensuel, j'ai rapporté l'Algérie en France, j'ai rapporté sa douceur et sa violence* » (*Mes mauvaises pensées*, p. 189)

En effet, la lecture attentive de cet autre énoncé nous autorise à penser qu'elle s'acharne à ramener vers elle l'espace de son enfance : « *moi je ne m'intéresse qu'à ma vie, ma vie d'Alger, le parfum des fleurs, la lumière sur le sable, mon corps qui court vers la mer* » (*Mes mauvaises pensées*, p.51)

Comme pour tous les sujets nostalgiques, celle-ci se servirait de ce pouvoir pour que son passé et son présent ne fassent plus qu'un. Revenir sur les lieux d'une Algérie qu'elle se plaît à conserver dans son cœur est ce qui expliquerait en effet ces images qui affluent dans sa conscience.

On peut dire d'ailleurs à ce propos que ce pays qu'elle compare à une source d'apaisement est resté gravé, figé dans sa mémoire sans jamais pouvoir s'en défaire.

La réminiscence qu'opère ici Nina Bouraoui s'inscrirait ainsi dans une volonté de donner à l'Algérie la possibilité de se déployer au-delà de son temps et de son espace. Belle manœuvre littéraire, dirions-nous, puisque la narratrice autobiographique exploite à merveille cette logique de surgissement. Nous relèverons à cet égard plusieurs exemples parlants.

C'est donc la réminiscence dont le rôle est hautement pragmatique qui se charge d'ouvrir à partir de la réalité française un accès à l'univers algérien. C'est la

¹⁹⁴LELUT L-F., *Qu'est-ce que la phrénologie?* Paris : L'Harmattan, 2006, p.315.
www.books.google.fr

réminiscence qui lui permet aussi de saisir des images si fugaces mais si intenses et si pleines de sa vie passée jusqu'à la plonger dans un état de confusion totale.

En effet, traversé par un réseau de survivances, l'espace français devient sous les yeux de la nostalgique une copie de l'espace algérien. L'image suggérée dans cet exemple est impressionnante: « *Il y a une **invasion** de la terre.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.190) Le mot « invasion » qui trône au milieu de cette phrase indiquerait la quantité importante de souvenirs algériens qui surgissent de toute part.

Les interférences des émotions et des événements qui l'assaillent sont de fait la raison directe de ce brouillage dans les repères spatiaux. Et c'est au cœur de ses impressions bienheureuses qui unissent le nord et le sud qu'elle se sent accomplie.

Disons-le encore une fois, l'intérêt de cette nostalgie qu'elle cultive est de rappeler à soi cette part d'identité qui manque à la réalisation de son unité.

Ses mots : « *Le Sud est son relais, le Sud est son mensonge aussi* » (*Mes mauvaises pensées*, p.15) confèrent néanmoins à l'Algérie une place particulière. L'emploi du vocable « mensonge » indique un défaut de gémellité entre les deux villes évoquées. Davantage, la connotation négative dont la France est ici implicitement affublée révèle un fort penchant pour l'Algérie: « *à cause du bruit des voitures qui restera toujours le bruit de Paris, à l'opposé du silence algérien...* » (*Mes mauvaises pensées*, p.170) La raison est clairement explicitée dans ce passage: « *Je pense que Rennes est une ville maudite ; je pense que je viens aussi d'ici, de la mort. Alger serait du côté de la vie...* » (*Mes mauvaises pensées*, p.74) lequel ne laisse aucun doute sur l'importance de cet espace perçu comme le lieu de la mémoire vivante.

Que dire de cette comparaison, sinon que le passé est plus vivant que le présent. Que dire de l'emprise puissante qu'exerce cette terre sur la narratrice sinon qu'elle est à la source de sa crise identitaire. On voit bien qu'elle souffre profondément de l'absence de celle qui rappelle ce qui ne se laisse pas oublier: « *c'est évident, je suis la fille de mon père, je porte son nom, je l'emporte avec moi* » (*Mes mauvaises pensées*, p.236)

Il est clair que le regard positif qu'elle porte sur l'Algérie ne se détache pas de l'amour qu'elle voue à son père. Et c'est lui qu'elle voudrait garder auprès d'elle: « *il entre dans mon histoire française, il est là, avec moi, dans mon deuxième pays, et à ses*

côtés, avec lui, je me sens plus étrangère que d'habitude ; ce sentiment revient quand nous marchons ensemble dans Paris (...) » (Mes mauvaises pensées, p.236)

Mais il ne peut être rejoint que si elle transforme l'éloignement en proximité et c'est dans la réminiscence de l'espace algérien qu'elle trouve le moyen de le récupérer puisque les deux vont de pair.

C'est donc au pouvoir de la voie « mémorielle » qu'elle confie la mission de ramener à la vie ce qui demeure enfoui en elle.

La première réminiscence ne se fait pas attendre : l'image initiale qui ouvre le bal des souvenirs lui permet de préciser la nature du sentiment que la figure matricielle, suggérée ici par l'élément aquatique, lui inspire: « *Tout commence dans la baie de Nice, le 17 août dernier, tout revient aussi, c'est mon corps dans la piscine de Zeralda, j'ai failli me noyer et je ne l'ai dit à personne, mon enfance repose sur ce secret » (Mes mauvaises pensées, p.16)*

Nonobstant l'idée qui y est suggérée, ce qui est frappant c'est la force de la réminiscence qui ramène l'Algérie en France. En sorte que le présent français porte l'empreinte du passé algérien. Voir cet acte de mémoire se matérialiser devant soi, c'est ce que J.Gonçalves entend, à peu près, par : « *la transmutation du souvenir en une réalité directement sentie.* »¹⁹⁵

A vrai dire, cet évènement consistant revient un peu souvent, assorti de variations, à différents endroits de l'œuvre bouraouienne. Présentée comme catalyseur de transposition de souvenir, la noyade accompagnée du spectre de la faucheuse est à juste titre révélatrice d'un malaise profond. L'épisode est de surcroît un fait réel que Nina Bouraoui raconte avec brièveté dans les médias. Dans le récit, la narratrice est aussi peu bavarde sur cet accident. Mais peu importe, car ce qui devrait être retenu de manière privilégiée, c'est sans doute la peur de se noyer en France. En effet, en dépit de la référentialité de l'incident, il nous semble que c'est le sentiment tragique qu'il convient de retenir dans la mesure où c'est l'angoisse de disparaître qui a permis au traumatisme antérieur de se réactiver.

¹⁹⁵GONÇALVES J., « Le temps retrouvé de Marcel Proust ou la réalité transfigurée ». In : Revista Litteris-Literatura, n°5, Université de Provence, Aix-en -Provance, 2010, p.5.
www.revistaliteris.com.br

Parce qu'elle est liée à la perte de soi, la peur de se noyer dans la baie de Nice pourrait dans ce contexte sous-entendre la peur de s'intégrer dans la société française. Une intégration réussie signifierait en effet l'oubli de ses racines algériennes.

Le drame qui obsède la narratrice est relaté ici encore en fin de passage comme pour souligner très nettement le paradoxe devant lequel nous met l'Algérie : « *Je crois que tout commence là, dans une confusion des lieux, le sud de la France que je découvre, l'Algérie qui revient par superposition d'images, la mer, la baie, les palmiers, les jeunes garçons qui sifflent sur la Promenade, ces yeux, les yeux de mon enfance. J'ai retrouvé mon paradis-les bains chauds et profonds, l'odeur des fleurs, la lumière rose- et j'ai retrouvé mon enfer : l'idée d'une force qui étouffe.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.15) C'est à cela que ressemble la vie en Algérie. L'auteure, par l'entremise de sa narratrice, ne saurait être plus claire.

Glisser d'un état à un autre est ce qui caractérise ce pays au double visage qui lui donne d'ailleurs quelques fois l'impression d'entretenir la logique de la violence. C'est ce qui l'a en effet amenée à le quitter.

A la prendre au mot, il semble, sans l'avoir cherché peut-être sciemment, que l'idée de débarrasser sa terre paternelle de la fureur qui la consume est ce qui a provoqué en elle l'envie de partir : « *Fuir la violence de cette terre. L'emporter avec moi. L'exporter en France. En Bretagne. A Rennes. A Saint-Malo.* » (*Garçon manqué*, p.97)

Mais sinon aucun autre port d'attache ne peut effacer de sa mémoire la demeure de son enfance. Et pour revivre ce qu'elle a déjà vécu, elle se laisse projetée dans l'autrefois de sa vie antérieure où règne un printemps éternel. C'est ce qu'elle ressent à Zurich : le sentiment de n'avoir jamais quitté l'Algérie.

Ici: « *Je suis dans ma chambre d'Alger, ma chambre est la plus lumineuse de l'appartement, le soleil mange le bois de mes volets, je suis sur mon lit, je transpire, j'ai conscience de mon corps (...) cette façon de me voir revient dans la chambre de Diane de Zurich...* » (*Mes mauvaises pensées*, p.35) on la voit figée dans la posture du spectateur ébloui par ce qui s'offre à son regard.

La lumière du lieu qui rappelle le soleil du pays paternelle lui fait éprouver la joie de se retrouver dans la maison de l'enfance. Quel plaisir de goûter à nouveau à la quiétude de sa demeure. C'est ce qu'elle déclare avec force dans ce passage fondé sur

l'emphase : « *et c'est comme si j'étais restée à Alger, comme si je n'étais pas tout à fait là en France...* » (*Mes mauvaises pensées*, p.128)

Ainsi chaque réapparition de l'Algérie la hisse au sommet du bonheur : « *Dans le métro (...) il y a ce joueur d'accordéon qui joue le Kazatchok, c'est Alger à nouveau : le soleil dans notre appartement, la mer, les montagnes noires de l'Atlas, la route de la corniche, les glaces italiennes du club des pins, la chambre de ma sœur... C'est cette superposition d'images qui entrent dans ma tête, c'est cette interférence, je suis rattrapée, je suis envahie, je suis dépassée* » (*Mes mauvaises pensées*, p.17 / 18)

Il est facile de comprendre dès lors pourquoi l'art de la réminiscence prend une place assez importante dans l'œuvre bouraouienne. Ayant statut de substrat, les efforts que la narratrice met en jeu servent en effet de monture à ce qui est en elle en attente. Rien d'ailleurs ne semble plus important que la récupération de ce passé lointain. C'est le cas de le dire puisque certains rapprochements paraissent frôler l'insignifiance.

On peut dire aussi que ses souvenirs se nourrissent de la rencontre inattendue d'éléments mis en commun. On voit bien que dans sa logique, l'argument saugrenu l'emporte : « *il y a au loin Nice, notre ville sismique, qui cache une autre ville : Alger* » (*Mes mauvaises pensées*, p.53) Si on examine attentivement ses propos, on conviendra sans doute que tout est lui prétexte à se souvenir de sa terre quittée. : « *Nice est une ville envoûtante à cause de sa beauté (...) Nice a la force d'Alger et je pense que c'est la force d'un homme.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.15)

Bon nombre de ses organes sensoriels sont support de réminiscence : son nez : « *Je retrouve l'odeur de cette terre avec l'Amie au Cap-Martin* » (*Mes mauvaises pensées*, p.41) , son œil : « *la piscine du Cap-Ferrat (...) comme la piscine de Zeralda* » (*Mes mauvaises pensées*, p.45) et tout son corps est parfaitement capable de mettre en forme ses souvenirs : « *Il y a tant de sensualité sur ce rocher plate-forme, dans la terre rouge, sous l'eau chaude et profonde, dans l'odeur aussi, que je retrouve sur le petit chemin du Cap-Martin.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.189)

La porte de la réminiscence est grande ouverte, les ponts se multiplient et quelques fois sans raison. Tel est notre constat.

La projection de l'Algérie sur la France nous informe par ailleurs sur la spécificité du rapport qu'entretient la narratrice avec l'ici et « l'ici de là-bas ».

Comme on peut s'y attendre, l'Algérie acquiert, aux dépens de la France, une proportion considérable : « *chaque fois il y a le trajet de mon corps dans ce lieu qui devient comme le lieu d'Alger, la Résidence* » (*Mes mauvaises pensées*, p.150 / 151)

En d'autres termes, la France est noyée dans un trop-plein d'algériannité qui lui ôte presque toute possibilité de coexister: « *Dans cette joie de retrouver. Dans cette odeur algérienne qui revient comme par miracle à chaque printemps français.* » (*Garçon manqué*, p.189)

A la lecture de ce passage: « *je traverse le parc Monceau, l'herbe, les arbres, les manèges, les balançoires, les cris des enfants, ce décor-là me relie à l'Algérie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.210) on comprend immédiatement que l'hexagone n'est qu'une toile de peinture qui sert à mettre en vedette les couleurs de son jardin d'Eden.

Mais il n'y a là rien d'étonnant car ses réminiscences sont une lutte contre l'oubli.

En effet, se remémorer équivaut à regretter et regretter amène à se souvenir du passé : « *tout surgit devant moi, la mer, la montagne, la baie, le toit des maisons, tout m'encercle et tout se fige.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.208)

C'est pourquoi n'importe quel espace cultive la nostalgie de sa terre quittée. Certains, comme ce propos l'indique, rendent plus vif le traumatisme de la séparation: « *je ne sais pas définir mon état, mon état de tristesse algérienne, je ressens cela, un jour, en Espagne dans les rues de Grenade* » (*Mes mauvaises pensées*, p.225) et donnent aux souvenirs réactivés une dimension tragique. Cette explication : « *parce que j'ai encore ce sentiment d'abandonner ma mère dans les ruines de Pétra, sur les route de Sicile, dans les ruelles de Naples, je l'abandonne au soleil, à la mer, à la beauté des vestiges qui fait écho à la beauté de l'Algérie* » (*Mes mauvaises pensées*, p.181) qui s'apparente à une autocritique renseigne sur le sentiment de culpabilité qui l'assaille.

Etre à nouveau si bien à deux expliquerait donc son attachement au phénomène de la réminiscence. N'est-ce pas cela qui donnerait en effet à l'acte bouraouien sa meilleure justification.

b. Espaces neutres : des « no man's land »

Prévenons le malentendu. Le titre est quelque peu trompeur pour ceux qui sont habitués à envisager le « no man's land » comme une ligne de démarcation territoriale ou comme un espace inter-frontalier se situant dans l'entre-deux.

Comme on peut le constater, la marginalité associée à ce type d'espaces, bien qu'ils appartiennent un peu à tout le monde, évoque davantage la figure de l'exclu.

Et c'est pourquoi l'expression « no man's land » apparaît sous la plume de Nina Bouraoui investie d'une connotation positive. Le sens auquel elle soumit le concept s'inscrit dans une volonté d'aller au-delà de toute barrière identitaire. Elle choisit pour cela des espaces hors des limites franco-algériennes considérés non pas comme des lieux pour apatrides, mais comme étant susceptibles de renvoyer une image totalisante de soi.

Pour qui sait voir, on y lit quelque chose qui fait d'une certaine façon écho à une quête personnelle. Faire sien des espaces qui mettent fin à l'angoisse du va-et-vient est un désir qui s'accomplit, dirions-nous, par le biais de l'art. C'est à cette lecture, il semble bien, que nous convie l'auteure.

C'est de ce type de « no man's land », que l'on pourrait autrement qualifier d'espace « neutre », dont il est manifestement ici question.

Ainsi, outre l'espace « jonctif » étudié précédemment, l'œuvre bouraouienne met en scène une seconde catégorie d'espaces dont la caractéristique majeure est l'impartialité. C'est cette propriété qui nous a d'ailleurs incitées par sa récurrence imposante à adopter l'intitulé de cette partie.

Nous pouvons voir dans l'expression retenue un clin d'œil à Maurice Blanchot, l'auteur de *Espace littéraire*. Personne n'ignore que le neutre est un concept phare de sa théorie philosophique et littéraire. Autant dire, par souci de clarté, que l'examen auquel nous nous livrons ici n'a rien à voir avec la notion telle que le philosophe l'a envisagée ; c'est-à-dire liée à sa conception d'un espace perçu comme le lieu de l'indétermination. Pour comprendre que ce n'est pas la voie que nous suivons ici, risquons cette très brève définition. En peu de mots, ce concept aux contours flous serait lié à la problématique de la présence/absence qui caractérise le « Il » narratif. Il

renverrait, entre autres, à l'ambiguïté sémantique des énoncés relevant des discours paradoxaux dans le récit¹⁹⁶. Ce n'est pas cet axe qui nous intéresse bien entendu.

Cela dit, le *Neutre* blanchotien, si l'on s'en tient aux dires de certains critiques, demeure largement indéfini et ne s'affiche pas comme un concept clair, clarifiant et clarificateur¹⁹⁷.

On peut alors se poser cette simple question : quand on parle du *Neutre* que désigne-t-on encore? Blanchot employait donc aussi le mot sous sa forme étymologique de *neuter* l'entendant au sens de *ni l'un ni l'autre*.¹⁹⁸ En d'autres termes : « *Le neutre blanchotien sort du cadre de « ou...ou » et de « et...et ». Il est plutôt de l'ordre du « ni...ni »* »¹⁹⁹

Aurions-nous affaire ici à ce que R.Barthes écrit à ce sujet ?

En effet, le neutre de R.Barthes rejoindrait celui de M.Blanchot.

Pour Christophe Bident, le degré zéro du sémioticien n'est qu'une variation linguistique du neutre blanchotien : « *on sait que certains linguistes établissent entre les deux termes d'une polarité (singulier-pluriel, prétérit-présent), l'existence d'un troisième terme, terme neutre ou terme-zéro.* »²⁰⁰ Une analogie que R.Barthes lui-même reconnaît, nous dit-il.

L'explication qu'il propose s'apparenterait en effet à celle donnée par M.Blanchot puisqu'il définit la notion comme : « *ce qui déjoue le paradigme ou plutôt [...] tout ce qui déjoue le paradigme*²⁰¹ » Et pour mieux préciser sa pensée, il ajoute : « *le paradigme est l'opposition de deux termes dont j'actualise l'un pour pouvoir parler.*

¹⁹⁶ WANG L., *Approche sémiotique de Maurice Blanchot*, Paris : L'Harmattan, 1998, p.107. www.books.google.fr

¹⁹⁷ BIDENT Ch., « Les mouvements du neutre ». In *Alea : Estudos Neolatinos*, vol.12, n°1, enero-junio, 2010, p.2. www.redalyc.org

¹⁹⁸ POLLIN K., « Erotisme et neutralité dans les écrits de Blanchot », 2005. www.blanchot.fr

¹⁹⁹ WANG L., *Approche sémiotique de Maurice Blanchot*, *op.cit.* p.109

²⁰⁰ Cité par BIDENT Ch., « Les mouvements du neutre », *op.cit.*, p.8

²⁰¹ Cité par SEBASTIEN M-P, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris : L'Harmattan, 2001, p.15. www.books.google.fr

Pour pouvoir produire du sens. »²⁰² Pour simplifier encore plus la notion, le théoricien prend cet exemple rudimentaire : « *Si le neutre était un aliment ? Ce serait le riz, « ni fade ni savoureux, ni serré, ni délié, ni coloré, ni incolore.* »²⁰³

Selon Christophe Gallois, R.Barthes identifie le *Neutre* à la levée du binarisme qui structure habituellement le jeu du sens : féminin/masculin, oui/non, etc.²⁰⁴

C'est un constat du même ordre que fait Anne Longuet Marx en procédant à un classement intéressant des occurrences du neutre. Nous résumons ici l'essentiel de ce qu'elle a écrit : « *En grammaire, est neutre ce qui n'est ni masculin ni féminin, un degré zéro du genre. En politique, le neutre se situe dans l'absence de parti pris.* »²⁰⁵

Ainsi, pris au pied de la lettre, le neutre est entendu comme un troisième genre ou un troisième état qui « annule la binarité responsable du conflit ».

Autrement dit, « *n'étant ni A ni B, le neutre permet d'éteindre le paradoxe* » ou plutôt d'atteindre l'unité. C'est ce à quoi fait écho cette épithète sous la plume de Nina Bouraoui.

Comment sortir du choix d'un espace contre un autre ? C'est ce que la romancière a tenté de résoudre par le moyen de ce qui permet à l'unité de soi d'advenir ; c'est à dire par la mise en place d'espaces où l'on se sent bien d'y être. Des espaces de nature à ne laisser aucune place aux problématiques liées à la question identitaire. Des espaces dont « *la neutralité repose sur la configuration topographique de leurs territoires.* »²⁰⁶ Tel est le sens que semble donner Nina Bouraoui au terme *neutre* qui se confond d'ailleurs, dans l'usage courant, avec la neutralité. La neutralité à laquelle ces espaces sont identifiés ne consiste alors qu'en un mode de représentation qui fait écho au dessein de l'auteure.

Nina Bouraoui explore ainsi des territoires où règne le primat d'Être, tout court.

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ GALLOIS Ch., « Le neutre comme opération ». <http://www.neutre-intense.net>

²⁰⁵ MARX A.L., « Des paradoxes du neutre : de la déprise à la prise ». In : Communications, vol.63, 1996, p.178, www.persee.fr

²⁰⁶ CALVO C., *Dictionnaires Manuel de Diplomatie et de Droit International Public et Privé*, The Lawbook Exchange, Ltd, 2009, p.276. www.books.google.fr

Avant de poursuivre, revenons à notre hypothèse de départ. Comme nous l'avons évoqué, le sentiment de la narratrice de manquer à elle-même s'est fécondé de l'éloignement du territoire algérien. Ce n'est donc pas une simple question de nostalgie : l'absence de cette terre est dramatique en ce qu'elle met en péril l'intégrité de son Moi autobiographique.

Equivalent d'un vide, le manque donne lieu à une intolérable crise d'identité qui la rend étrangère à soi-même. On peut dès lors comprendre que l'angoisse de renier son algérianité est ce qui instaure sa déchirure identitaire. Non qu'elle soit, en soi, un problème mais l'absence de l'espace algérien donne lieu à un déséquilibre intérieur qui demande à être réparé. Et parce qu'elle tient à corriger l'image clivée qu'on lui renvoie d'elle-même, elle doit prouver qu'elle ne se considère pas comme étant plus Française qu'Algérienne. Tordre le cou à ce préjugé, est ce qu'elle souhaite accomplir par le biais de cette phrase : « *Mais je suis Algérienne.* » (*Garçon manqué*, p.12)

Or, la problématique du « ou...ou » qui exige sa présence sur un seul des deux territoires natals morcelle l'unité de son Moi métis. Elle en est persuadée : « *On ne sera jamais de vrais Algériens. Malgré l'envie et la volonté. Malgré le vêtement.* » (*Garçon manqué*, p.10)

Comment dès lors parvenir à une juste image de soi ? Comment échapper aux contraintes pesantes de sa double appartenance ? Si la quête de soi ne peut s'achever dans cet entre-deux, dans quel autre espace va-t-elle s'accomplir ?

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant qu'elle veuille partir vers de nouvelles géographies. Dans sa vision, trouver un troisième espace qui ne soit ni La France ni l'Algérie va de pair avec l'idée qu'elle se fait d'une identité exhaustive.

Se déterritorialiser- que l'on prend ici dans deux sens : au sens littéral de sortir du territoire habité et au sens deuleuzien qui signifie « *quitter une habitude, une sédentarité.* »²⁰⁷ - est envisagé comme une solution à l'histoire dramatique de sa double appartenance.

²⁰⁷SATYRE J., « Non-lieux et déterritorialisation, tropicalisation et reterritorialisation dans *Passages* d'Emile Ollivier et *Chronique de la dérive* de Dany Laferrière ». In : Revue Voix plurielles, Université Guelph, 2008, p.89. www.brocku.ca

Ainsi, décidée de n'appartenir qu'à elle-même, la narratrice gagne des lieux neutres, selon l'expression retenue ici, qui lui confère la valeur d'une personne à part entière.

Elire domicile dans ces havres de paix revient à se défaire de tout intérêt pour les marquages identitaires.

L'exemple le plus évident est celui qu'elle décrit ici de fort curieuse manière: « *Il me semblait avoir accès à un lieu que j'avais déjà inventé.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.87) comme si la réalité avait l'aspect du rêve.

Surprise de voir son fantasme prendre forme, elle laisse exprimer son émotion devant le mirage qui se matérialise sous ses yeux. Ce que l'endroit évoque l'émeut profondément. Il n'y a qu'à lire ce qu'elle écrit à son sujet pour saisir la dimension irréaliste qu'il revêt: « *j'ai jeté ma croix fasciste des remparts.* » (*Garçon manqué*, p.159) L'atmosphère qui s'en dégage évoque en effet un territoire en accord avec l'universalité de la narratrice. Son désir, rappelons-le, est de supprimer toute forme d'inégalité dont les effets dramatiques sont connus de tous. Dans ce lieu à valeur universelle, elle se sent donc libérer de l'étroitesse de l'esprit humain. Ici, il n'y a ni barrières raciales ni préjugés sociaux ni une quelconque autre discrimination. Voilà pourquoi elle s'y plaît autant. Il n'est pas étonnant, en conséquence, qu'il soit affublé d'une image aussi positive. Sa positivité tient ainsi au fait qu'il n'appartient à personne ou plutôt à son allure d'espace appartenant indifféremment à tous. C'est en cela d'ailleurs qu'il apparaît comme un « no man's land ».

On comprend que c'est dans ce type de lieu qui ressemble davantage à un lieu imaginaire : « *D'être sans lieu. En équilibre au-dessus du vide.* » (*Garçon manqué*, p.135) qui lui est possible de vivre à son aise. C'est dans ce lieu qui prend la forme d'une zone aérienne qu'elle voit arriver ce qu'elle a prévu ; c'est-à-dire la fin des problèmes auxquels elle est confrontée.

On peut dire qu'en situant sa terre d'illusion dans un espace élevé, elle fait de ce lieu privilégié un endroit idéal pour un repos durable. Le subterfuge de l'élévation nous semble avoir été opéré pour signifier une prévision à très long terme.

Métaphore d'un havre de paix, le no man's land sur lequel elle jette son dévolu est celui dont le sens est indiqué plus haut. Un no man's land, autrement dit, qui soit l'incarnation du visage de l'humanité ou de l'homme quel qu'il soit.

En d'autres termes, la narratrice cherche une terre d'accueil pour régler une crise inhérente à la fois à sa personne et à la vie en société. Sinon, l'état total d'équilibre auquel elle aspire ne sera pas possible.

L'espace qu'elle voudrait à la mesure de ses attentes doit rassembler tous les êtres: « *Nous étions comme suspendus au-dessus de tout* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.42) et toutes les contrées : « *Nous étions comme suspendus au-dessus de tout* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.42) sans exception.

Ainsi, cette terre d'union qu'elle situe dans le ciel ne serait rien d'autre que l'expression d'un fantasme, celui de la liberté et de l'égalité entre tous les membres de la communauté humaine. Celui du déni des barrières, des oppositions et des univers clos « *là-haut, en bas, ailleurs, dans un no man's land que je ne peux nommer puisqu'il est bien plus loin que tous les pays qui sont répertoriés dans l'index de mon atlas.* » (*Avant les hommes*, p.67)

Le choix de le représenter juché sur une crête virtuelle est l'expression d'un besoin de créer un rapport sans la moindre tension entre des lieux incompatibles.

Ce qu'elle désigne comme un : « *no man's land de nulle part* » (*La voyageuse interdite*, p. 117) est un espace ouvert où l'on a le droit d'aller et venir librement sans se heurter à ce genre de contrainte : dedans/dehors, en haut/en bas, à droite/à gauche ...

L'attrait qu'exerce cet espace fantasmé sur la narratrice pourrait par ailleurs s'expliquer par le lien qui le lie à la figure de la mère.

Cet énoncé ne nous semble pas anodin: « *Ma mère est hôtesse de l'air (...) Souvent je disais : ma mère est dans le ciel, je ne sais quand elle revient. Je mettais de la mort dans nos séparations.* » (*Avant les hommes*, p.14) En effet, cette identification entre la mère et l'espace recherché ne nous semble guère innocente. Serait-ce un propos en faveur de l'Algérie? Disons-le tout de suite, supposer une correspondance avec l'Algérie n'a rien de contradictoire puisque son angoisse d'orpheline lui vient de la perte de cette terre.

Et lorsqu'elle dit: « *ma mère occupe tous mes territoires* » (*Mes mauvaises pensées*, p.240) on ne peut s'empêcher de penser que c'est elle qu'elle décrit en ces termes. Si nous le pensons c'est sans doute parce que nous savons que sa quête d'identité

s'articule autour de cet espace. Peut-être convient-il de préciser que loin de sa terre paternelle la narratrice est condamnée à vivre dans l'état de manque. S'y soustraire revient à ne pouvoir s'accomplir, ce qui est inconcevable.

L'importance du lien à ce pays peut d'ailleurs expliquer ce propos : « *Je suis à Alger, je suis au 118, je suis à Zurich, je suis à Ferney...* » (*Mes mauvaises pensées*, p.240) qui dit son impossibilité à se situer dans l'espace. Cette perte de points de repère indique bien qu'il y a un commencement auquel semble se mesurer tout ce qui vient après lui. Comme une sorte de copies d'un original.

On peut voir là dans ce qui se présente comme une confusion des lieux une manière de recréer à travers ces alter egos l'espace premier, celui mis hors de portée.

Ce serait donc cela son rêve d'une terre neutre ? Au-delà de son sens propre, la neutralité, que la narratrice confond ici avec l'homogénéisation, serait un prétexte pour imprimer le reflet de l'Algérie sur le visage du monde. Voilà le fantasme qui la taraude.

De toute manière, quel qu'il soit ce territoire à valeur d'un no man's land, l'intérêt de le retrouver trouve son explication dans la nécessité d'accéder à la plénitude de soi.

L'Italie, entre autres, est affublée de l'aura de la neutralité. Le voyage entrepris ne fut pas vain, car le lieu lui renvoie une image idéale de soi. Les mots qu'elle emploie pour nous communiquer son bien-être psychologique ont dit assez sur le changement subi. A l'entendre, c'est dans cet endroit paisible et tranquille qu'elle abandonne la dépouille de son angoisse existentielle : « *Dans les jardins de Tivoli. Tout était si facile (...) Je n'étais plus française. Je n'étais plus algérienne.* » (*Garçon manqué*, p.184) C'est ici, dans cet endroit édénique, sur cette *terra nova* qui semble exempte de toute attache que la narratrice respire la joie de vivre. La valeur du possessif utilisé n'est pas à négliger dans la mesure où elle implique l'idée de propriété : cet espace dans lequel elle s'établit a, autrement dit, le statut d'un « chez soi » : « *Rome. Ma ville. Ma nouvelle ville (...) Je suis devenue heureuse à Rome.* » (*Garçon manqué*, p.185)

C'est un grand bonheur que de n'avoir aucun obstacle sur son chemin. Et pour le signifier, elle le fait en ces termes : « *Je me sentais dans une ville étrangère où tout me semblait permis.* » (*Appelez-moi par mon prénom*, p.73) La transformation du rapport à soi que permet cette ville est immense, car elle épuise la source du conflit auquel la

narratrice était confrontée. Plus rien ne semble entraver son épanouissement personnel. Le ton qui illustre le mouvement de sa métamorphose intérieure indique en effet un « je » en devenir : « *Rien ne serait plus jamais comme avant.* » (*Garçon manqué*, p.185 /186) La tonalité de sa voix nous empêche d'ailleurs d'ajouter un quelconque autre commentaire.

Ainsi heureuse: « *D'être un corps libre dans les jardins de Tivoli.* » (*Garçon manqué*, p.186) elle scande ses phrases sur un rythme tout feu, tout flamme.

A cette Rome magnifique vient s'ajouter un autre endroit aussi fascinant que thérapeutique, une petite ville en Amérique nommée *Provincetown*. La charge émotionnelle que procure la découverte est très forte. La ville telle qu'elle est présentée prend l'allure d'un centre de cure qui annonce ce qui se fera: « *Longtemps après j'effacerai la séparation (...) A Provincetown. Longtemps après je me sentirai enfin chez moi. Loin d'Alger. Loin de Rennes. Sous les arbres immenses du New Hampshire.* » (*Garçon manqué*, p.51) C'est-à-dire, à l'arrivée, il ya le traitement, au bout il y a la guérison.

Cette lande, qu'elle connaissait déjà par les récits que sa mère lui narrait : « *elle disait qu'il fallait voir l'Amérique, que c'était important l'Amérique, que ce pays faisait partie de ses rêves d'enfance* » (*Avant les hommes*, p.68) et dont le bonheur est l'une de ses images, est fortement gravée dans son esprit.

Si proche de soi, cette ville d'Amérique chargée de promesses est plus qu'une terre d'accueil à ses yeux. Idyllique, elle lui offre l'image du jardin d'Eden. C'est ici d'ailleurs dans ce lieu symbole de l'union que ses parents ont renouvelé leurs vœux de s'aimer éternellement : « *que ma mère photographie quand elle rejoint un jour mon père et que je vois son voyage comme un rendez-vous amoureux*» (*Mes mauvaises pensées*, p.180)

La complémentarité des deux amoureux n'est pas sans rappeler la joie du métissage culturel. En cela, *Provincetowne* allégorise le mythe de l'interculturalité. Ce n'est pas un mot banal que celui qu'on vient de mentionner. Si on sait ce qui alimente la souffrance de la narratrice, on comprendra que cette ville américaine lui offre l'occasion de surmonter le drame de sa vie.

En effet, la narratrice trouve dans cet espace de communion l'équilibre de la parité qu'elle défend. Cette déclaration se passe de tout commentaire: « *je suis en paix, il n'y a plus de colère en moi, je suis faite d'une seule partie, je me resserre, je me retrouve* » (*Mes mauvaises pensées*, p.185) Tout est dit : le lieu est le carrefour des identités culturelles.

Il est évident pour la narratrice qui convoite l'unité de son Moi métis de se sentir bien sur cette terre où tous les écarts, tous les rapports de subordination sont réduits à néant. Cette terre d'union lui permet ainsi la réconciliation avec son Moi profond. Elle lui offre le retour à la réalité d'où elle vient, à la réalité de sa franco-algérianité.

Ces affirmations sont l'expression de la joie d'un esprit libéré de tout ce qui faisait obstacle à son épanouissement :

« *je suis si bien, si près de moi, dans cette petite ville(...) je ne me suis jamais sentie aussi solidaire de moi-même* » (*Mes mauvaises pensées*, p.178) ;

« *je sais que je reviendrai à Provincetown, c'est mon paradis(...) je ne me suis jamais sentie bien en moi-même puisque je suis pleine de moi...* » (*Mes mauvaises pensées*, p.185) ;

« *Je ne confonds rien à Provincetown, je sais qui je suis, je sais ce que je désire.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.180) ;

« *Et c'est en arrivant à Provincetown que je sais d'où je viens* » (*Mes mauvaises pensées*, p.177)

On aura remarqué, par les exemples cités, que la narratrice insiste sur la nouvelle image de soi que l'espace lui permet d'incarner.

Ici, rien ne semble impossible. Ici, elle vit plus que jamais une métamorphose dont les conséquences sont assez impressionnantes : le lexique choisi se prête parfaitement à la description d'un lieu extraordinaire. On pourrait se demander en quoi *Provincetown* est un espace singulier ? La réponse se trouve dans cette phrase où nous lisons clairement ceci: « *...si Provincetown n'est pas un moyen de vous dire combien je me sens en paix avec les femmes* » (*Mes mauvaises pensées*, p.174)

Tels sont les termes par lesquels la narratrice justifie le pouvoir que l'endroit a sur elle. Il n'est sans doute pas vain de rappeler que la problématique du saphisme qui préoccupe la narratrice autobiographique est aussi celle de Nina Bouraoui. On serait

bien naïfs de ne pas voir là une allusion à sa propre vie. Chacun sait les difficultés qui entravent la paix intérieure des homosexuels et qu'elle veuille le transmettre par écrit ne nous surprend pas.

Mais a-t-elle réellement visité l'endroit? Peu importe, l'essentiel c'est la représentation qu'elle suscite.

Ce qui ressort en tout cas de la description de cette ville américaine, c'est sa double fonction thérapeutique ; c'est en effet dans ce lieu et nulle part ailleurs que le « je » de la narratrice se voit revêtir ses deux aspects : culturel et sexuel.

L'objectif du voyage aux U.S.A paraît donc clair : il serait entrepris dans le but d'acquiescer sa totalité. Une totalité à la fois culturelle et sexuelle.

Par ailleurs, ce que *Provincetowne* offre d'exceptionnel, c'est la position confortable qu'occupe sur son sol l'élément féminin. N'ayant garde d'oublier les tourments que fait subir cette altérité intime à la narratrice. Nous savons maintenant qu'au-delà des traits saillants de son physique, sa féminité ne disait rien de plus. Souvenons-nous de qu'à la source de ce problème se trouve le pays paternel.

Souvenons-nous aussi, bien que le lien ne soit pas encore une fois évident, du rapprochement suggéré entre l'Algérie et la figure maternelle. Nous disons cela car les passages suivants nous confrontent à une obscurité totale :

« dans ces femmes, il y a l'histoire de ma mère en tant que mère, et je me souviens d'elle... » (*Mes mauvaises pensées*, p.184) ;

« je suis rentrée, dans un pays que je connaissais bien avant de le visiter, le pays de mon enfance » (*Mes mauvaises pensées*, p.180) ;

« *Provincetowne*, c'est mon paradis » (*Mes mauvaises pensées*, p.185) ;

« tout a disparu en moi, la peur, la tristesse, l'exil, je le répète, je suis chez moi -at home- » (*Mes mauvaises pensées*, p.180)

Quelle signification convient-il en effet d'accorder à ces propos ?

Ce qui est surprenant, c'est le lien implicite supposé entre *Provincetown* et l'Algérie. La fascination que la narratrice éprouve pour ce lieu, qu'elle considère comme le sien, nous l'avons déjà entendue au sujet de l'Algérie.

Pourtant nous savons son attachement pour celle dont le nom est resté gravé aussi bien dans son cœur que dans sa mémoire. Et nous savons aussi à quel point elle souffre du

désir de la retrouver un jour:«*J'aimerais revoir le pays où j'ai appris à écrire. J'aimerais revoir le pays où j'ai appris à aimer.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.252)

Que peut-il y a voir en commun entre la *terra patria* que représente ici l'Algérie et cette *terra femina* ?

La raison de ce rapprochement, croyons-nous, est à lier avec la problématique du corps féminin. La différence tient au fait que la première symbolise la tentation du renoncement à soi tandis que la seconde incarne la réconciliation avec soi: « *il y aura toujours, pour moi, les hommes et les femmes, il y aura toujours cette ligne.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.174)

Pour le dire autrement, l'Algérie et Provincetowne marquent respectivement le début et la fin d'une profonde crise qui a menacé pendant longtemps la tranquillité d'esprit de la narratrice : « *J'étais souvent triste, jeune, parce que je ne savais pas où poser mon cœur.* » (*Mes mauvaises pensées*, p.242)

Conclusion partielle

Dans la première partie de l'étude, nous avons conclu que si l'œuvre bouraouienne se veut autobiographique, dans la mesure où elle est inspirée du vécu de la romancière, elle ne l'est pas pour autant de manière exclusive. Nous avons en effet remarqué que son statut générique est sans cesse entravé par des glissements de codes rendant son identification quasi impossible.

Il faut donc nous rendre à l'évidence que parler en son nom propre, bien qu'il contribue à créer l'illusion d'une histoire vraie, n'est finalement rien d'autre qu'une stratégie de narration visant à montrer le lieu d'où s'exprime le « je » qui raconte.

La finalité esthétique de cette écriture à la première personne inscrirait en définitive le recueil dans un cadre littéraire. Au-delà du contenu autobiographique que nul ne peut contester, l'œuvre demeure, autrement dit, incontestablement le fruit d'une imagination romanesque.

Ainsi, pour mettre en relief sa dimension narrative, notre réflexion s'est orientée vers l'étude du dispositif spatio-temporel choisi pour représenter la problématique identitaire mise en fiction. Dès lors, l'ampleur fictionnelle de cette écriture nous a contraintes à regarder de plus près les éléments de la diégèse dont l'auteure fait le procès.

Au cours de cette deuxième partie, nous avons donc braqué la lumière sur le traitement de l'espace-temps qui rappelle inmanquablement l'esthétique du fragment. Nous faisons état de la non-conformité de la structure spatio-temporelle à la norme, en effet, contrairement à la configuration traditionnelle d'une œuvre aux accents autobiographiques, qui se fonde généralement sur le principe de la cohérence, celle adoptée par Nina Bouraoui est marquée par une dualité qu'il conviendrait de traduire ici comme le signe de l'éclatement.

Pour résumer en quelques lignes ce qui a été dit, focalisons notre attention dans un premier temps sur la représentation de la temporalité. En peu de mots, celle-ci se déploie dans l'œuvre sous deux aspects bien distincts : le temps de l'enfance et le temps de la post-adolescence. C'est d'ailleurs cet entre-deux temporel qui porte atteinte à la linéarité de la diégèse. Nous avons montré à ce propos que la première manifestation du temps se heurte au désir de la narratrice autobiographique de revivre à satiété des moments de sa vie d'autrefois.

Le résultat de ce voyage apparaît très clairement dans l'œuvre, sous forme d'analepses qui, de par leur capacité à briser la ligne temporelle, sont en quelque sorte un principe de fragmentation.

Sous l'impact d'une mémoire nostalgique, le temps bouraouien se trouve ainsi acculé à ressasser un souvenir d'enfance qui le contraint à tourner en rond. Ces sauts dans le passé que l'on peut considérer comme un hymne à l'âge de l'insouciance perturbe fortement et sans aucun doute le sens vectoriel du récit de vie. Evidemment, ce qui est recherché derrière cette conception rétrospective du temps dépasse largement, comme on l'a signalé plus haut, le simple désir de renouer avec l'époque du bonheur. L'intérêt accordé à cet épisode autour duquel toute l'œuvre se structure a quelque chose, rappelons-le, avec l'identité franco-algérienne de la narratrice qui sait que sa situation la condamne à un état de manque. Ces retours incessants dans le passé, avons-nous dit, correspondent ainsi à une volonté d'être de plain-pied dans le présent de la terre quittée. Le procédé analeptique assez souvent répété que l'on peut interpréter comme de multiples tentatives ramène donc toujours le récit au même point de départ.

L'obsession d'un éternel recommencement, car c'est de cela qu'il semble s'agir, prend ainsi la forme d'un temps circulaire.

A cette première temporalité se superpose une seconde ; celle temps dominé par la prolepse. Nous avons en effet constaté un allongement du temps tout à fait à l'autre extrême du premier palier temporel. Comme si le fil de la narration se contractait pour mieux souligner son élan vers l'avant.

Il est évident que le procédé proleptique a une fonction autre. Nous avons vu dans les pages consacrées à cet élément que l'emploi à répétition de la prolepse exprime le besoin d'en finir avec la problématique de l'identité du corps. Cette technique de narration qui porte, bien entendu, atteinte à l'ordre chronologique des événements est utilisée pour aider la narratrice à se situer dans un temps, celui d'une nouvelle relation à son corps de femme ou celui de l'affirmation de soi.

Par ailleurs, on retiendra la forme spirale que Nina Bouraoui prête au temps. Selon nous, la romancière exprimerait par le choix de ce dispositif son souhait de recommencer continuellement l'Histoire et précisément son histoire avec l'Algérie et la féminité. En effet, si l'on s'en remet aux critiques, la spirale, en tant que forme

hélicoïdale, est associée à l'élément féminin. L'une des raisons qui préside à l'emploi de ce type de temporalité serait donc liée à la volonté de la romancière de mettre en avant tout ce qui est en rapport avec la question de l'identité féminine.

L'autre raison relève de l'évidence. La structure spiralée qui permet le croisement du circulaire et du linéaire est un moyen de rapprocher ses deux terres d'origines, la France et l'Algérie. Le temps spiralé est en effet le seul outil narratif à rendre possible l'articulation entre l'Orient et l'Occident.

Résumons à présent comment l'espace diégétique est mis en scène. On l'a bien vu au cours de la lecture, l'espace dans l'œuvre de Nina Bouraoui est marqué, à l'instar du temps, du sceau de la fragmentation. L'ambivalence constante des valeurs qui le caractérisent se vérifient aisément dans tout le corpus. En tant que choix narratif, il faut dire que sa configuration a été habilement conçue pour raconter le drame intérieur de celle dont l'histoire s'avère difficile à raconter.

L'analyse a démontré que la logique bouraouienne de l'espace obéit en effet au principe de la binarité qui est étroitement liée à la double appartenance identitaire.

Cela dit, malgré la présence simultanée des deux espaces auxquels la narratrice s'identifie, c'est l'Algérie, et cela dès la mise en place du récit de vie, qui est indiquée comme un paramètre central à prendre en considération.

Mais ce n'est pas pour rien que cet espace est mis en avant. Dans une œuvre consacrée à la quête d'une terre quittée, il n'est pas étonnant que l'Algérie soit largement privilégiée. Il n'est pas étonnant non plus, vu qu'elle est à l'origine de la crise du « je » autobiographique, qu'elle soit perçue comme un oxymore d'amour et de haine.

Le rapport conflictuel que la narratrice éprouve à son égard est rendu de manière allégorique : allégorisée sous les traits de la forêt, l'Algérie apparaît donc à la fois comme le lieu où l'on peut se ressourcer et le lieu où l'on peut se sentir étouffer.

Nous l'avons déjà souligné à maintes reprises, par cette incarnation, l'auteure vise à montrer prioritairement le côté négatif de cette patrie si aimée soit elle.

En dépit de cette image rétrograde qu'elle lui associe, la narratrice laisse toutefois miroiter sa faveur pour un espace qu'elle considère comme la maison « natale ». On l'avait bien compris, l'espace algérien est indispensable à la réalisation de son intégrité identitaire. Mieux, c'est le lieu de la rencontre avec soi.

C'est évidemment dans ce retour au passé qui la ramène à l'amont de sa crise et dont l'Algérie est le point de départ qu'elle prend conscience de la complexité de la situation qu'est la sienne. Ce dont parle Nina Bouraoui n'est pas explicitement dit dans l'œuvre, mais le sous-entendu était intensément éloquent comme pour mimer ce qui est impossible à effacer. Nous avons donc noté au cours de l'analyse que derrière ses formules balbutiantes, l'auteure met en évidence l'importance des lieux à valeur identitaire. Il suffit de se rappeler sa vie pour saisir la réflexion à laquelle elle nous invite. Mais sa pensée ne se limite pas à cela puisque nous savons à présent ce qu'elle a voulu rendre possible par le biais de l'écriture. Dépasser le paradoxe absurde qui oppose deux identités censées désigner un seul et même Etre, est ce qu'elle a tenté de réaliser.

Dans son esprit, l'Algérie et la France ne s'excluent nullement et trouver un moyen de créer un espace où il lui serait permis d'embrasser son métissage est ce qui donne à son acte scriptural son sens. Il se trouve que le chiasme l'a bien aidée à inventer le modèle du lieu identitaire recherché. La fonction assignée au procédé a en effet révélé son intention de recouvrer, ne serait-ce que par le moyen de l'écriture, son identité *francoalgérienne*.

D'autres espaces auxquels Nina Bouraoui attribue ce rôle capital ont également attiré notre attention ; il s'agit de lieux que la narratrice autobiographique qualifie non sans raison de « no man's land » pour suggérer non plus l'idée d'espaces inter-frontaliers mais d'espaces libres de toute contrainte identitaire.

Pour en finir définitivement avec l'inconfort de l'entre-deux culturel, la romancière a donc mis en scène des espaces neutres qui ne célèbrent aucune autre identité que celle d'Etre.

Au terme de cette deuxième partie, nous pouvons conclure que chez Nina Bouraoui il y a concordance entre le traitement de la catégorie spatio-temporelle et la problématique de la double appartenance.

Conclusion générale

Tout au long de ce travail, nous nous sommes interrogées sur la possibilité d'une lecture fragmentaire de l'écriture bouraouienne. L'étude a aussi été menée pour examiner l'éventuel lien entre l'esthétique du morcellement et la problématique identitaire clairement inspirée de la vie de l'auteure.

C'est donc aux résultats que notre recherche a permis de dégager que les pages ci-dessous sont consacrées. Au terme de notre réflexion, nous pensons que les conclusions auxquelles nous sommes parvenues s'accordent suffisamment avec les hypothèses retenues. Evidemment, nous ne pouvons prétendre avoir élucidé le sens de cette œuvre complexe qui déconcerte par certains de ses aspects. Mais, nous avons du moins essayé de trouver des explications, croyons-nous, cohérentes à nos interrogations préliminaires

Reprenons très brièvement les points qui nous a servi de piste d'analyse.

Le premier élément concerne l'éclatement générique de l'œuvre étudiée.

Comme nous le faisons remarquer, Nina Bouraoui a doté son écriture d'une logique qui s'apparente au principe du fragment. Son esthétique jugée, plus haut, anti-linéaire s'exprime à travers notamment le recours à la stratégie du mélange que l'on considère, dans le contexte de ce que l'on a coutume d'appeler récit de vie, comme une pratique transgressive.

La première difficulté qui s'est posée à nous fut donc celle de l'identité générique de l'œuvre. Les normes esthétiques auxquelles elle se rattache ne sont pas claires et cela rend l'identification problématique.

En dépit du statut ambigu qui la caractérise, nous avons toutefois pu remarquer que l'œuvre repose sur un substrat autobiographique. Une autobiographie qui s'entend, dirions-nous, au sens que lui confère Nina Bouraoui puisqu'elle l'assujettit à ce qui rappelle fortement son vécu. En effet, le « je » mis en scène qui est aussi, sous bien des aspects, celui de l'auteure nous livre un récit à battons rompus. La manière, autrement dit, dont la narratrice autobiographique raconte son histoire est totalement discontinue : lacunaire et anachronique, elle traduirait sans doute les méandres d'un itinéraire de vie mouvementée. Vouloir se raconter revient dans le cas de cette narratrice en mal de repères identitaires à faire le choix d'une esthétique aux contours indécis.

Le mélange des genres est d'ailleurs ce qui donne à l'œuvre bouraouienne sa forme atypique. Il serait donc réducteur de la ramener à son aspect autobiographique.

L'autobiographie est certes un passage obligé mais c'est un maigre savoir qui ne conduit pas un « je », en rapport conflictuel avec son corps, à une connaissance de soi. Seul le journal intime permet de mettre les mots sur un tel mal-être. Comme déjà dit plus haut, le passage à l'écriture diariste a une visée fondamentale dans la perspective bouraouienne. L'auteure s'en sert pour se libérer parcimonieusement de l'indicible secret enfoui dans la boîte de Pandore.

L'écriture de l'intime serait, selon elle, le lieu idéal pour restituer au Moi son authenticité première. Mais la volonté d'explorer l'espace du dedans n'est pas pour autant un projet de tout repos. L'éclatement de cette voie d'accès que mime la structure du journal soulignerait la difficulté à livrer son portrait intime. La forme fragmentée de cette écriture de soi serait en effet la trace de l'effort que la diariste, derrière laquelle se devine l'auteure, accomplit pour ne pas demeurer dans le non-dit. C'est donc dans l'intention de lever le silence sur son homosexualité que Nina Bouraoui s'est orienté vers le discours diaristique. Mais il n'y a pas que cela. Car, l'autre enjeu qui prime derrière le choix de ce modèle esthétique, c'est aussi et surtout la possibilité de se saisir par petits bouts. Nous avons en effet expliqué dans les lignes précédente que la succession des dates dont l'effet renforce l'illusion du continu exprimerait la possibilité de réhabiliter l'unité d'un Moi en éclats. C'est au fil de cette écriture faite « au jour le jour » que la diariste tentait de recoller les morceaux d'un Etre éparpillé.

Par ailleurs, nous avons remarqué que le but de la romancière n'était pas toujours articulé sur la volonté de raconter sa vie réelle. Bien qu'elle soit élaborée autour de la délicate question de « qui suis-je ? », l'œuvre bouraouienne a en effet partie liée avec la fabulation romanesque. Ce constat nous a donc conduit à l'inscrire dans les normes de l'autofiction qu'il faut retenir au sens de Doubrovsky puisque l'œuvre se place à mi-chemin entre l'autobiographique et le fictionnel.

Le « je » mis en scène est ainsi issu d'univers contrastés. Faut-il encore le préciser, dans une perspective cathartique, le factuel n'est pas suffisant pour se sortir d'un état de crise. Car, au-delà du souci de dire le vrai sur soi, ce dont le « je » a besoin, c'est de

fuir la réalité, qu'est la sienne, par le biais de l'imagination. Jugeant son vécu trop amer pour le transcrire à l'état brut, la narratrice consacre une partie de son récit à raconter des histoires montées de toutes pièces. Dans les passages réservés à ce type de narration, nous y avons vu l'envie ou l'obligation de surmonter le désastre de sa vie réelle. Nous y avons trouvé l'écho d'un profond désir de s'approprier un vécu qu'elle ne saurait exprimer autrement.

L'invention romanesque grâce à laquelle la narratrice se reconstruit représente chez Nina Bouraoui un moyen de remettre en cause l'évidence d'une identité dite monolithique. Cela se voit d'ailleurs très clairement au niveau de l'œuvre où se manifeste sa volonté de porter au paroxysme le caractère hybride de son écrit. En usant d'une énième catégorie esthétique, la romancière tente d'expliquer qu'une identité est faite de paramètres qui dépassent les normes socialement attestées. L'identité, autrement dit, se prêterait à une pluralité de composantes dont le fantastique ne serait rien d'autre qu'une manifestation de ses nombreuses facettes.

L'examen de ce registre auquel l'auteure a eu recours a montré qu'il est nettement mis en relation avec les problèmes que le monde réel pose. Nous avons fait remarquer à ce propos que les deux tonalités relatives à cette rhétorique, le merveilleux et l'effroyable, sont présentés dans une forme de complémentarité: les deux modalités sont destinées à exprimer le désir de la narratrice de s'extraire des difficultés de l'existence qui agissent sur elle.

Le fantastique, pour reprendre l'explication donnée au cours de l'analyse, serait donc un moyen de se réfugier dans un univers soustrait aux règles absurdes du milieu qui l'entoure.

C'est dans cette perspective d'invention d'un vécu au gré de ses besoins que l'orientation mythique s'est aussi imposée. Nous avons écrit que le mythe est l'un des piliers principaux sur lequel prend appui l'édifice scriptural de Nina Bouraoui. C'est un fait, car comme nous l'avons noté, l'emprunt fait à la mythologie est loin d'être un artifice gratuit. Son importance tient à ceci qu'il rend possible la résolution de la problématique formulée dans l'œuvre.

Nina Bouraoui trouve dans les histoires à valeur mythique ce qui secoue les normes de la société patriarcale. Sa tentative de bouleverser l'ordre établi est menée en deux temps :

Le premier moment de révolte est une allusion au panthéisme. La référence à cette philosophie, qui semble marquer la pensée de Nina Bouraoui, est bien mise en lumière par les fragments que nous avons cités plus haut. Des extraits qui laissaient entendre que l'auteure avait conscience de la portée que pouvait revêtir son utilisation.

Ce qui l'a guidé dans cette voie, ainsi qu'on l'a dit, c'est la possibilité d'imposer des normes autres que celles prévues par le mâle.

Le panthéisme est une théorie de l'union entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Et sous la plume de Nina Bouraoui, le procédé sert à mettre en synergie les différents ordres de l'univers. Plus de barrière, plus de frontières et plus de hiérarchie.

Tel est aussi l'objectif de la narratrice qui a beaucoup aimé cette ancienne croyance dont l'idée centrale est la transmutation. On a bien vu qu'elle prenait plaisir à aller d'un corps à l'autre en s'identifiant à des éléments de différentes formes, natures et matières. Le voyage entre les substances s'est accompli au moyen de multiples et longs mouvements de montées et de descente qui lui ont permis d'atteindre les ordres les plus élevés et les plus inférieurs du cosmos. Elle s'est aussi emparée de la personnification pour incarner la forme la plus parfaite de toutes, celle du Féminin Sacré.

Nous pensons donc avoir bien discerné l'intention de l'auteure laquelle, nous le disions, se serait inspirée de cette source pour résoudre à la fois la problématique de l'identité culturelle et sexuelle.

N'oublions pas en effet que dans l'œuvre de Nina Bouraoui, il y est question de la condition de la femme. En choisissant de conférer à son récit une dimension mythique, l'auteure nous invite de manière subtile à réfléchir à ce qu'elle conçoit comme un drame. Le déterminisme auquel la femme est soumise est perçu comme une réalité dramatique puisque, selon la pensée patriarcale, celle-ci ne saurait être que ce qu'elle est.

Pour expliquer que cela n'a pas toujours été le cas, Nina Bouraoui émaille son récit de figures féminines représentant l'origine du monde.

Le recours au mythe de la Grande déesse est donc le second moment de la révolte. Il ya à ce sujet dans l'œuvre bouraouienne d'assez nombreuses indications dont certaines sont suffisamment explicites.

Le personnage de Diane y apparaît presque à visage découvert. Les attributs mis en place pour décrire celle qui la représente sont autant d'indices qui permettent de la reconnaître. Son emploi, pour reprendre ce qui a été dit à son sujet, s'inscrit dans la volonté de l'auteure de rappeler la grandeur du Féminin.

A côté de cette divinité occidentale, une autre empruntée à la civilisation sumérienne circule tout au long du corpus. Il s'agit de la Déesse Nina dont l'auteure s'empare, bien qu'elle ne soit pas très connue, pour remplir le rôle qui lui est assigné.

Cette divinité, qui apparaît sous le nom de celle qui a arrêté son attention sur elle, occupe donc dans le récit bouraouien une place au premier plan. Cela n'a évidemment rien d'aléatoire puisque c'est à elle qu'est dévolue la fonction de restituer au « je » sa nature première.

Autrement dit, Nina Bouaroui a fait valoir ce mythe pour fournir au « je » autobiographique l'épaisseur dont il a besoin pour s'affirmer. En effet, en se donnant les traits de cette Grande déesse, la narratrice s'est métamorphosée et s'est dotée d'un pouvoir qui a frappé de nullité toutes les angoisses suscitées par son existence. Un pouvoir qui lui a permis de se révéler à elle-même et de se donner une nouvelle naissance.

Redonner vie à l'Algérie est aussi, comme nous l'avons expliqué, ce qui a motivé chez Nina Bouraoui le recours à cette figure mythique. Le lien entre la narratrice autobiographique et ce mythe, comme tout semble l'indiquer, est instauré pour le bénéfice de l'Algérie.

Cette identification, en d'autres termes, est opérée dans le but de réconcilier l'Algérie, cette « forêt d'homme », avec l'essence féminine. Nous avons dit que l'auteure trouvait dans cette équivalence suggérée un moyen de redonner à cet espace, dominé par le mâle, les attributs de sa féminité.

Cette constatation se prolonge avec l'évocation implicite d'Isis. Par ailleurs, en se parant des attributs de cette figure de synthèse entre l'Orient et l'Occident, la narratrice autobiographique exprime, comme elle l'avoue elle-même, le désir de gommer la ligne ténue qui sépare l'Algérie de la France. C'est aussi à cela auquel Nina Bouraoui aspire : surmonter grâce à la médiation isiaque le morcellement de son identité métisse.

Comme indiqué plus haut, la romancière exploite ces trois versions du mythe du Féminin Sacré pour parvenir à dépasser par l'écriture son clivage sexuel et culturel.

Cela ne veut pas dire que nous confondons vie réelle et production littéraire. Cela veut dire que l'autobiographie est une clé de lecture indispensable pour saisir l'enjeu de la fragmentation autour de laquelle se structure l'œuvre bouraouienne.

A ce titre, il n'est pas étonnant que la configuration spatio-temporelle soit morcelée. La spatio-temporalité chez Nina Bouraoui est donc aussi fondée sur le même principe dyadique de déconstruction/construction. Le récit, de bout en bout, obéit à une logique qui défend l'hypothèse énoncée en introduction : la diégèse bouraouienne est au service d'un Moi éclaté en quête de son intégrité.

Concernant le temps, nous avons observé qu'il oscillait entre deux types de conceptions antagonistes : le circulaire et le linéaire.

La première est assurée par des analepses destinées à instaurer un rapport avec le passé de la narratrice. Ses lointains souvenirs qui remontent à la période de l'enfance constituent les séquences clés de la narration rétrospective. Et c'est en raison, encore une fois, de ces plongées dans l'abîme du temps, qui se suivent d'ailleurs de façon pêle-mêle, que le cours de la diégèse s'interrompt.

Comme nous le soulignons, le retour en arrière que permet le procédé de l'analepse invite à revenir de manière régulière sur cet épisode bienheureux de la vie de la narratrice. Se retrouver de plain-pied dans l'insouciance de ce qui n'est plus, se retrouver à nouveau dans le corps asexué de l'enfant qu'elle fut, sont autant d'arguments qui expliquent l'importance qu'accorde Nina Bouraoui à cet outil narratif. Car, ne l'oublions-pas, l'auteure franco-algérienne n'écrit que pour se retrouver dans le giron de celle qui continue à hanter son esprit.

Cela dit, les retrouvailles avec l'Algérie ne procure pas toujours la paix de l'âme. Nous avons noté à ce propos que la narratrice vivait certains de ces épisodes analeptiques comme des moments dramatiques. Dramatiques parce qu'ils rappellent à l'adolescente qu'elle a été la difficulté de porter un corps sculpté.

Le souhait de ne plus revivre cette tragédie est signalé dans le récit par des fuites en avant. La prolepse que Nina Bouraoui emploie de manière massive dans son œuvre illustre en effet très clairement l'envie de la narratrice d'aller de l'avant.

Ainsi, entre « circularité analeptique » et « linéarité proleptique », le temps chez Nina Bouraoui avance à tâtons.

Par ailleurs, lorsqu'elle crée une synergie entre deux conceptions lesquelles représentent symboliquement l'Orient et l'Occident, la romancière ne fait que réunir en un seul et même lieu la France et l'Algérie.

C'est ce qui nous est apparu également à l'examen de l'espace.

Celui-ci, à l'instar du temps diégétique, est aussi soumis à une structure qui s'inscrit dans une stratégie d'autoreprésentation. C'est-à-dire qu'au-delà du paramètre esthétique, l'auteure a cherché au moyen de cette catégorie narrative à exprimer ses frustrations et ses désirs.

La première configuration est ainsi une évocation de sa double appartenance. L'œuvre fait entrer en lice deux espaces qui n'ont, l'un comme l'autre, d'autres fonctions que de mettre en avant la problématique véhiculée par celle qui habite l'entre-deux.

Ce qui est posé depuis le début du récit, c'est la distance qui sépare la France de l'Algérie, mais chacun d'eux possède ses propres traits caractéristiques. C'est ce qui ressort de l'œuvre.

La dichotomie France/Algérie est donc bien marquée. Pourtant ce serait se méprendre que d'établir une hiérarchie entre les deux espaces. Ce qui trouble l'opposition qui les distingue, c'est le regard ambivalent que porte la narratrice sur l'un et sur l'autre. On a fort bien remarqué que le vocabulaire employé pour décrire la France était presque le même que celui utilisé pour représenter l'Algérie. Les deux pays sont caractérisés chacun par l'oxymore. Pour la narratrice, les deux sont à la fois fascinants et effrayants.

Cela nous a amené à dire qu'il ne saurait y avoir là une vraie opposition. La narratrice ne cherche pas, autrement dit, à établir un ordre de préférence, ni à placer l'un ou l'autre au premier rang. Mais il est évident que le visage de la France n'est pas celui de l'Algérie.

Pour décrire d'ailleurs cette dernière, puisque c'est elle qui est au centre de l'histoire racontée, la narratrice exploite une image fortement symbolique qui permet d'appréhender les aspects contradictoires de celle qu'elle déploie sur le devant de la scène. L'allégorie forestière est donc le moyen d'expression que Nina Bouraoui a choisi pour résumer une Algérie perçue comme le lieu de deux réalités enchevêtrées.

Peut-être que la narratrice aurait aimé effacer de sa mémoire la dualité caractéristique de la terre de son enfance ? C'est peut-être aussi ce que l'auteure tente d'exorciser par l'écriture.

Ce que nous retenons d'une manière évidente de son œuvre, c'est en effet la volonté de donner lieu à des synthèses entre les composantes de l'entre-deux. L'idée d'un syncrétisme identitaire est sans doute le plus important des jeux d'articulations auxquels l'auteure s'est prêtée. Nous avons écrit plus dans le chapitre consacré à ce point d'analyse que pour permettre à son « je » fictif de se positionner dans le croisement de ses origines, française et algérienne, Nina Bouraoui s'est emparée d'un procédé de liaison dont on connaît trop bien le pouvoir : le chiasme.

En déplaçant les valeurs de l'Algérie et de la France de l'une vers l'autre, la narratrice a montré qu'il n'y a rien de mieux pour cimenter l'unité du Moi qu'en croisant ses fragments de la sorte.

Mais puisque le positionnement sur la ligne de croisement est difficile, le *no man's land* est devenu, nous l'avons vu, la solution au problème.

On l'aura compris, réunir ce que les normes sociales tiennent à séparer est ce qui hante le projet littéraire de Nina Bouraoui. Rendre compte de la réalité de l'identité métisse, de son identité métisse est certainement l'un des aspects les plus importants qui fondent cette œuvre bouraouienne qu'on doit convenir d'appeler fiction. Voilà pourquoi son écriture est liée à l'esthétique du fragment.

Nous arrivons à la fin de notre travail de réflexion et ce serait ici le moment de dire que nous ne sommes pas tout à fait satisfaites de l'analyse de notre problématique de recherche. Nous devons admettre que le corpus bouraouien est une source inépuisable et ne peut se réduire à l'unique problématique identitaire. L'aspect intertextuel auquel l'auteure donne une résonance puissante dans l'œuvre est à ce propos la preuve de la complexité de son écriture. Il serait donc intéressant que cet élément fasse l'objet d'une nouvelle réflexion critique.

Bibliographie

Ouvrages de Nina Bouraoui

- *La voyeuse interdite*, Paris : Gallimard, coll. folio, 1991
- *Point mort*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1992
- *Le Bal des murènes*, Paris : Fayard, 1996
- *L'âge blessé*, Paris : Fayard, 1998
- *Le Jour du séisme*, Paris : Stock, 1999
- *Garçon manqué*, Paris : Gallimard, coll. Folio, [2000]2006
- *La Vie heureuse*, Paris : Stock, 2002
- *Poupée Bella*, Paris : Stock, coll. « Le livre De Poche » ? 2004
- *Mes mauvaises pensées*, Paris : Gallimard, coll. folio, 2005
- *Avant les hommes*, Paris : Stock, [2006]2007
- *Appelez-moi par mon prénom*, Paris : Stock, 2008

Ouvrages imprimés

- BARTHES R., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éd. Seuil, 1995
- ELIADE M., *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963
- De BEAUVOIR S., *Le deuxième sexe I, Les faits et les mythes*, Paris : Gallimard, coll. Folio/Essais, 1976
- DOLTO F., *Solitude*, Paris : Le livre de poche, 1990
- FONTANIER P., *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977
- FOUCAULT M., *La volonté de Savoir*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1976
- GARRIGUES P., *Poétiques du fragment*, Paris : Klincksieck esthétique, 1995
- GASPARINI Ph., *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2004
- GENETTE G., *Figure III*, Paris : Seuil, 1972
- GENETTE G., *Seuils*, Paris : Seuil, 1987

- GENGEMBRE G., *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris : Seuil, 1996
- GUSDORF G., *Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob, 1991
- HOPPENOT E., *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Paris : Complicités, 2006
- LEJEUNE Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, réed. 1996
- MITTERAND H., *Le discours du roman*, Paris : PUF écriture, 1980
- MONTANDON A., *Les formes brèves*, Paris : Hachette, Col. Contours littéraires, 1993
- QUIGNARD P., *Une gêne technique à l'égard des fragments, Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris : Galilée, coll. Lignes fictives, 2005
- ROBBE-GRILLET A., *Pour un nouveau roman*, Paris : de Minuit, 1963
- SAINT AUGUSTIN, *Les confessions*, Livre XI, Chapitre 14, Paris : GF-Flammarion [1964], 2004
- SUZINI-ANASTOPOULOS F., *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, PUF, 1997
- TODOROV T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970

Documents électroniques

Monographies

- ACKE D., « Textes à caractère privé ». In : Knab, P-E., *L'aube de la modernité 1680-1760*, Amsterdam /Philadelphia : John Benjamins Publishing Compagny, 2002. www.boobks.google.fr
- ALLAM M. et LEJEUNE Ph., *Journaux intimes : une sociologie de l'écriture personnelle*, Paris : L'Harmattan, 1996. www.books.google.fr
- ANNEQUIN J., *Dialogues d'Histoire Ancienne*, Paris : Presses Universitaires de Franche-Comté29/1- 2003. ww.books.google.fr
- ARON T., *Littérature et littéarité, un essai de mise au point*, PU. Franche-Comté, 1984. www.books.google.fr

- ATZENHOFFER R., *Ecrire l'amour kitsch : approches narratologiques de l'œuvre romanesque de Hedwig Courths-Mahler (1867-1950)*, Bern, Col. Contacts, Peter Lang, 2005. www.books.google.fr
- BADINTER E., *L'Un est l'Autre, des relations entre hommes et femmes*, Paris : Odile Jacob, 1986. www.books.google.fr
- BIVONA R., « Nina Bouraoui, une écriture de l'entre d'eux ». In : F.DEVALIERE (coordinateur). *Nord-Sud : une altérité questionnée*, Paris : L'Harmattan, 1997. www.books.google.fr
- BLANCKEMAN B., MURA-BRUNEL A., DAMBRE M., *Le roman français au tournant du XXI siècle*, Presses Sorbonne Nouvelles, 2004.www.books.google.fr
- BRIX M., *Eros et Littérature : Le discours amoureux en France au XIX siècle*, Leuven, Belgium : Peeters Publishers, 2001. www.books.google.fr
- BROSSEAU M., *Des romans-géographes : essai*, Paris : L'Harmattan, Col.Géographie et Cultures, 1996. www.books.google.fr
- CHATTI M., « D'elle à je : trajectoire poétique et identitaire dans l'œuvre de Nina Bouraoui ». In : CROUSIERES-INGENTHRON A. et GAFAITI H., *Femmes et écriture de la transgression*, Paris : L'Harmattan, 2006. www.books.google.fr
- CHRISTINA H., « Entre dualité et multiplicité : le tiers espace dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui ». In : BONN CH., *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, Paris : L'Harmattan, 2004. www.books.google.fr
- CLEMENT M.L et WESEMAEL S.V., *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles*, Paris : L'Harmattan, 2008. www.books.google.fr
- COUSSEAU A., *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève : Droz, 1999. www.books.google.fr
- DESCHÈNES G., « Isis-Thermouthis : à propos d'une statuette dans la collection du professeur M.J.Varmeseren ». In : JOZEF M., DE BOER M.B., EDRIDGE T.A., *Hommage à MAARTEN J.VARMASEREN, volume I*, Brill : Netherlands, 1978. www.books.google.fr
- DESAUTELS J., *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : la mythologie gréco-romaine*, Canada : Les Presses de l'Université Laval, 4^{ème} tirage 2005. www.books.google.fr

- DUNAND F., *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée, le culte d'Isis et les Ptolémées*, Brill : Netherlands, 1973. www.books.google.fr
- ELFAKIR A., *Œdipe et personnalité au Maghreb : Eléments d'ethnopsychologie clinique*, Paris, L'Harmattan, 1995. www.books.google.fr
- FAROUK M., *Tahar Ben Jelloun : étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, 2008. www.books.google.fr
- GALSTER I, *Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir*, Presse Paris Sorbonne, 2004. www.books.google.fr
- GENON A, « La pudeur ou l'impudeur d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi ». In : IBRAHIM-LAMROUS L. et MULLER S., *L'intimité*, Clermont-Ferrand : P.U.Blaise Pascal, 2005. www.books.google.fr
- GENOVA P.A., *André Gide dans le labyrinthe de la mythotexualité*, USA : Purdue University Press, 1995. www.boobks.google.fr
- GIRAULT-DUVIVIER Ch.P., *Grammaire des grammaires, ou, analyse raisonnée des meilleurs traités sur la langue française*, Huitième édition, Bruxelles : Méline, 1833. www.books.google.fr
- GODIN Ch., *La Totalité1, de l'imaginaire au symbolique*, Seyssel : Champ Vallon, 1998. www.boobks.google.fr
- GRIFFITHS S.B.et LEVET M-C., *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand : PU.Blaise Pascal, col. Révolutions et romantismes, 2006. www.books.google.fr
- JACCOMARD H., *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève : Droz, 1993. www.books.google.com
- JUDEN B., *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Genève : Slatkine, 1984. www.books.google.fr
- LARRE L., *Autobiographie amérindienne : Pouvoir et résistance de l'écriture de soi*, P.U.de Bordeaux, Pessac, 2009. www.books.google.fr
- LELUT L-F., *Qu'est-ce que la phrénologie?* Paris : L'Harmattan, 2006. www.books.google.fr
- LE SCANFF Y., « La poétique du jardin naturel, dans les Nouvelles lettres d'un voyageur ». In : BERNARD-.GRIFFITHS S.et LEVET M-C. (ont réuni les actes du colloque), *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, Clermond-Ferrand : P.U.Blaise Pascal, coll. Révolutions et Romantismes, 2006. www.books.google.fr

- L'HOMME-WERYL.M., *La perspective éleusinienne dans la politique de Solon*, Genève : Droz, 1996. www.books.google.fr
- MENDOUSSE T.A., *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris : L'Harmattan, 2006. www.books.google.fr
- MICHINEAU S., *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Paris : Publibook, 2008. www.books.google.fr
- MISRAHI R., *Spinoza, Ethique, Introduction, traduction, et commentaires de Robert Misrahi*, Paris-Tel-Aviv : De l'éclat, 2005. www.books.google.fr
- NOETINGER E., *L'imaginaire de la blessure : étude comparée du Renégat ou un esprit confus d'Albert Camus, de Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, de Light in August de William Faulkner, et de The Snow of Kilimanjaro d'Ernest Hemingway*, Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000. www.books.google.fr
- ORACE S., *Le chant de l'arabesque : poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Rodopi, B.V., Amsterdam –New-York NY 2005. www.books.google.fr
- PARAVY F., *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris : L'Harmattan, 1999. www.books.google.fr
- PEREZ CH., *La perception de l'insularité dans les mondes méditerranéen ancien et archipélagique polynésien d'avant la découverte missionnaire*, Paris : Publibook, 2005. www.boobk.google.fr
- PERRIN R., *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^e siècle, Esquisse d'un états des lieux, enjeux et perspectives*, Paris : L'Harmattan, 2007. www.books.google.fr
- PLA X., « La feinte autobiographique : L'écriture de Josep Pla entre autobiographie et autofiction ». In : LAOUYEN M., *Perceptions et réalisation du moi*, Clermont-Ferrand : P.U.Blaise Pascal, 2000. www.books.google.fr
- PONS, G. *Le paysage : sauvegarde et création*, Seyssel : Champ Vallon, 1999. www.books.google.fr
- RETIF F., *Simone de Beauvoir, l'autre en miroir*, Paris : L'Harmattan, 1998. www.boobks.google.fr
- RICHARD M., *Diane, figure mythique, de la déesse lunaire à Artémis, vierge chasserresse*. In : BALLOT J.Ch. (photographe), *Diane : un mythe contemporain*, Paris : Creaphis, 2004. www.books.google.fr

- ROUY F., *L'esthétique du traité moral d'après les œuvres d'Alain Chartier*, Genève : Droz, 1980. www.books.google.fr
- SAUQUET M., *L'intelligence de l'autre : prendre en compte les différences culturelles*, Paris : Charles Léopold Mayer, 2007. www.books.google.fr
- SEBASTIEN M-P., *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris: L'Harmattan, 2001. www.books.google.fr
- SEGARRA M., « La réappropriation de l'Orient : Nina Bouraoui ». In : BOUSTANI C. et JOUVE E. (directeurs), *Des femmes et de l'écriture, Le bassin méditerranéen*, Paris : Karthala, 2006. www.books.google.fr
- SHERIDAN A., *Discours, sexualité et pouvoir : initiation à Michel Foucault*, London : Tavistock Publications Ltd, [1980]1982. www.books.google.fr
- STEAD E., *Le monstre, le singe et le fœtus, Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève : Droz, 2004. www.boobks.google.fr
- Wang L., *Approche sémiotique de Maurice Blanchot*, Paris : L'Harmattan, 1998. www.books.google.fr

Articles de périodique

- ALBLAS A., « L'œuvre instantanée : le Journal d'André Gide II ». In : BAAG n°141, octobre 2003, pp.503-520
- ARROYO REDONDO S., « Une approche pragmatique de l'autofiction espagnole ». In : *Loxias 18 Doctoriales IV*, 15 septembre 2007, pp.81-5. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html>
- BADIU I., « Enjeux théoriques de l'étude des journaux intimes du XXe Siècle ». In : *La Revue Arches*, n°4, 2002. <http://www.arches.ro>
- BELLEMARE Y., « Jacques Godbout, diariste ». In : *Voix et Images*, vol. 10, n° 3, 1985, pp.152-164. www.erudit.org
- BERTHET D., « Le fragment ». In : *Recherches en Esthétique, la Revue du C.E.R.E.A.P.*, n°14, Octobre 2008, Éditorial. http://recherches.en.esthetique.cereap.pagesperso-orange.fr/revue_14.html
- BESANCON K. et OSGANIAN V., « Rencontre avec un jeune homme » : le double comme figure résolutive ». In : *La clinique lacanienne n°6, 2003/1*, pp.201-217. www.cairn.info
- BIDENT Ch., « Les mouvements du neutre ». In *Alea : Estudos Neolatinos*, vol.12, n°1, enero-junio, 2010, pp.13-33. www.redalyc.org

- BOUGUERRA M.L., « Symbolique et culture de l'eau », Rapport de l'Institut Veolia Environnement n°5, 2006. <http://www.institut.veolia.org>
- BOURNEUF R., « L'Organisation de l'espace dans le roman ». In : *Etudes littéraires*, vol.3, n°1, 1970, pp.77-94. www.erudit.org
- BOUTON Ch., « Temps et esprit chez Hegel et Louis Lavelle (essai de chronodécouverte) ». In : *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, tome 85, 2000, pp. 81-105. www.cairn.info
- CARPENTIER A., « Le journal intime comme fiction ». In : *Voix et Images*, vol. 15, n° 1, (43) 1989, pp. 121-124. www.erudit.org
- CARUANA F., « L'allégorie : image insu et geste créateur ». In : *Protée*, vol.33, n°1, 2005, pp.67-76. www.erudit.org
- COLONNA V., « Défense et illustration du roman autobiographique ». In : *Acta fabula*, vol.5, n°1, Printemps 2004. www.fabula.org
- COURT R., « Ellipse et accent rythmique (musique, poésie, peinture) ». In : *Horizons philosophiques*, vol.2, n°1, 1991, pp.23-35. www.erudit.org
- DIDIER B., « Le discours amoureux dans le «Journal »de Stendhal ». In : *Romantisme*, vol.18, n°62, 1988, pp.61-74.www.persée.fr
- FROIDEVAUX S., « Anthropologie et ethnolinguistique de la forêt », Genève, 1^{er} mars 2007. <http://www.creageo.ch/climatix/anthropologie_de_la_foret.pdf>
- FUSSMAN G., « B.N. MUKHERJEE : Nanâ on lion, a study in Kushana numismatic art ». In : *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, vol. 58, n° 1, 1971, pp.299-302. www.persee.fr
- GIRARD A., « Le journal intime, le nouveau genre littéraire ». In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°17, 1965, pp.99-109.www.persee.fr
- GONÇALVES J., « Le temps retrouvé de Marcel Proust ou la réalité transfigurée ». In : *Revista Litteris-Literatura*, n°5, Université de Provence, Aix-en –Provance, 2010. www.revistaliteris.com.br
- HAVERCROFT B., « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre: le Journal intime de Nicole Brossard ». In : *Voix et Images*, vol. 22, n° 1, (64) 1996, pp. 22-37. www.erudit.org
- HUBERT P., « Jalons pour une naratologie du journal intime : le statut du récit dans *Le Journal* d'Henriettes Dessaulles ». In : *Voix et Images*, vol3, n°1(37) 1987, pp.140-156

- ISSACHAROFF M., « Une symbolique de l'espace : lecture de « La Pierre qui pousse » d'Albert Camus ». In : *Cahiers de l'Association internationale des études française*, n°27, 1975, pp255-272. www.persee.fr
- KAPLAN E., « Michelet évolutionniste ». In : *Romantisme*, vol.5, n°10, 1975, pp.111-118. www.persee.fr
- LAFLAMME E., « Il faut déconstruire avant de construire : Mes Mauvaises pensées de Nian Bouraoui ». In : *Spirale : arts, lettres, sciences humaine*, n°209, (Juillet- Aout) 2006, pp.48-49. www.erudit.org
- LAMBERT F., « Espace et narration : théorie et pratique ». In : *Etudes littéraires*, vol.30, n°2, 1998, pp.111-121. www.erudit.org
- LAQUEUR Th., « La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident. ». In : DECHAUX J.H., *Revue française de sociologie*, vol.34, n° 3, 1993, pp.454-457. www.persée.fr
- LAOUYEN M., « L'Autofiction : une réception problématique ». In : *Fabula*, colloque en ligne : Frontières de la fiction, posté le 19 décembre 1999. www.fabula.org
- MARX A.L., « Des paradoxes du neutre : de la déprise à la prise ». In : *Communications*, vol.63, 1996, pp.175-184. www.persee.fr
- MOHAMMEDI-TABTI B., « Garçon manqué de Nina Bouraoui ou la souffrance du double Je ». In : *Etudes littéraires africaines*, n°10, 2000. www.limag.refer.org
- OPPERT J., « La fondation consacrée à la déesse Nina ». In : *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie*, Vol. 8, 2009, pp.360-374. <http://www.degruyter.com>
- PAGAN LOPEZ A., « Amour rétrospectif, ambiguïté et intertextualité dans le récit fantastique ». In : *Anales de Filología Francesa*, n. ° 14, 2005-2006, pp.199-216. <http://revistas.um.es/analesff/article/viewFile/20571/19911>
- PALDACCI M., « Les quatre mondes du journal intime en ligne ». In : *Terrains & travaux* 2/2003 (n°5), pp. 7-30. www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux.htm
- PETIT-DUTAILLIS Ch., « De la signification du mot « forêt » à l'époque franque. Examen critique d'une position allemande sur la transition de la propriété collective à la propriété privée ». In : *Bibliothèque de l'école des chartes*, n°76, 1915, pp.97-152. www.persée.fr
- PINTHON M., « Marguerite Duras et l'Autobiographie : le pacte de vérité en question ». In : Marten Van Buuren (éditeur), *Autobiographie et autofiction*, Relief vol.3, n°1, 2010, pp.30-42. www.revue-relief.org

- REMES S., « Métamorphoses des genres ». In : *Revue internationale, Centre de Recherches en Etudes Féminines et de Genres*, 2008/10. www.sens-public.org
- POMMEROL F., « Origine du culte des « Vierges Noires ». In : *Bulletins de la Société d'anthropologie de Parie*, vol.2, n°2, 1901, pp.83-88. www.persée.fr
- RIENDEAU P., « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai ». In : *Etudes littéraires*, vol.37, n°1, 2005, pp.91-103. www.erudit.org
- ROBIN R., « Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida ». In : *Etudes françaises*, vol.38, n°1-2, 2002, pp.207-218. www.érudit.org
- ROBIN R., « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky ». In : *Etudes françaises*, vol.33, n°1, 1997, pp.47-59. www.erudit.org
- RONGIER S., « *La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire* ». In : *Recherches en Esthétique, Le fragment*, n°14, Octobre 2008. [http:// : sebastienrongier.net/article55.html](http://sebastienrongier.net/article55.html)
- TREMBLAY V-L., « L'Androgyne dans Journal d'un Hobo de Jean-Jules Richard ». In : vol.21, n°2, 1996. <http://www.journals.Hil.unb.ca>
- SATYRE J., « Non-lieux et déterritorialisation, tropicalisation et reterritorialisation dans *Passages* d'Emile Ollivier et *Chronique de la dérive* de Dany Laferrière ». In : *Revue Voix plurielles*, vol.5, n°2, 2008, pp.80-89. www.brocku.ca
- SECK Ch., « Problématique du fantastique ». In : *Chroniques italiennes*, n°21, 1990. www.chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr
- SEGARRA CRESPO D., « Il faut s'allier avant la bataille ». In : *Revue de l'histoire des religions*, vol.215, n°2, 1998, pp.195-216. www.persée.fr
- SERRANO MANES M., « Nina Bouraoui, ou le regard libérateur d'une écriture migrante », Université de Canada, *Francofonia*, 12, 2003, pp.181-193. <http://rodin.uca.es:8081>
- SIMONNET D., « Ecrire, c'est retrouver ses fantômes », *L'Express* publié le 31/05/2004. www.lexpress.fr
- SPIQUEL A., « Isis au XIX siècle ». In : *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol.111, n°2, 1999, pp.541-552. www.persee.fr
- STRUNGARIU M., « La portée des éléments paratextuels dans les écrits autobiographiques leirisiens ». In : *Cahiers Leiris* n°1, 2007. www.editionslescahiers.fr

- VERONIQUE A., « Nina Bouraoui : Poupée bella ».In : *The French Review*, vol.79 n°5, Avril 2006. www.justor.org
- VIAL P., « Les arbres de la vie : Les dieux vivent dans les forêts ». In : *Le choc du mois*-n°53,1992. <http://euro-synergies.hautetfort.com>
- « Les journaux intimes ». In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°17, 1965, pp.269-286. www.persee.fr

Mémoires et thèses

- BENMAHAMED A., *L'écriture e Nina Bouraoui : Eléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de Maîtrise, Université de Toulouse Le Mirail, Juin 2000. www.limag.refer.org
- ABDELMOUMEN M., « L'un contre l'autre. La dialectique de l'auteur et de la lectrice chez Serge Doubrovsky », Doctorat, Université de Montréal, 2009. <https://papyrus.bib.umontreal.ca>
- BOUDRAA N-A., « La poétique du paysage dans l'œuvre d'Edouard Glissant, Kateb Yacine et William Faulkner », Doctorat, 2002. <http://etd.lsu.edu>
- BOUSOUNI A., « La figure de l'Androgyne dans les roman de Tahar Ben Jelloun : L'enfant de sable et La nuit sacrée », Mémoire de maitrise, Université du Québec à Montréal, 2006. <http://www.archipel.uqam.ca>
- COLONNA V., « L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en Littérature », Doctorat de L'E.H.E.S.S, 1989. <http://tel.archives-ouvertes.fr>
- GAGNE B., « L'Androgynie psychique chez Carl Gustav Jung », Mémoire, Université LAVAL, 2001. <http://www.collectionscanada.gc.ca>
- DE GANCK J., « En quête de sexe : Réactions face aux anomalies sexuelles et à l'hermaphrodisme en Belgique contemporaine, 1830-1940 », Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Mémoire 2008-2009. www.Genrespluriels.be
- NIJIMBERE B., « Le narrateur multiple dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama » Thèse de Doctorat, Université de Limoges, 2010. <http://epublications.unilim.fr/theses/2010/nijimbere-beatrice/nijimbere-beatrice.pdf>
- PERAS J., *Une conquête existentielle et une autofiction perturbées : les effets d'un miroir brisé dans le Livre brisé de Serge Doubrovsky*, Mémoire de maitrise, Université François-Rabelais de Touraine, 1998. <http://www.memoireonline.com>

- PLUVINET Ch., *L'auteur déplacé dans la fiction : Configuration, dynamique et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*, Doctorat, Université Rennes2, 2009. <http://tel.archives-ouvertes.fr>
- ZEKRI Kh., *Etude des incipits et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave le clezio*, Doctorat, Université Paris XIII, 1998. www.limag.refer.org

Autres types de document : Encyclopédie, Dictionnaire et publication en ligne

- ARMENGAUD F., « Anthropomorphisme », Encyclopédie Universalis, 2004. <http://bibliodroitsanimaux.voila.net/armengaudanthropomorphisme.html>
- AUGER M., *La fiction des journaux intimes : entre langage et construction de soi*, Publié sur *Acta* le 7 juin 2006. www.fabula.org
- BARRAUD C., « Le motif de l'animal dans *Le Possédé* de Camille Lemonnier », Universidad Carlos III de Madrid, Facultad de Humanidades C/ Madrid 126 — 28903 Getafe (españa), 2008. www.redalyc.org
- BOUCHARD S., « L'obsession de la métamorphose dans un florilège d'œuvres littéraires européennes du XXème si », Université Laval, Québec, Université de Rouen, France, 2008. <http://www.litere.usv.ro>
- CALVO C., *Dictionnaires Manuel de Diplomatie et de Droit International Public et Privé*, The Lawbook Exchange, Ltd, 2009. www.books.google.fr
- Dictionnaire de l'Académie française, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même, Paris, Nouvelle Edition, tirage de 1831. www.books.google.fr
- DOMSOVA L., « Le mythe de l'androgynie dans le roman de Jacqueline Harpman *Orlanda* », Brno 2008. <http://is.muni.cz>
- DIDEROT D., *Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné des connaissances humaines*, Tome XIX, 1782. www.books.google.fr
- DIDEROT D. et D' Le Alembert J.R., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Tome second, 1751. www.books.google.fr
- GARCIA M., « Dispositifs fictionnels dans l'œuvre fragmentaire de Julien Gracq : canon réaliste et effet de fiction ». In : *L'effet de fiction* (colloque en ligne), Université autonome de Barcelone, 2001. www.fabula.org

- GASPARINI Ph., « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », conférence prononcée à l'Université de Lausanne le 09 octobre 2009. www.autofiction.org
- GALLOIS Ch., « Le neutre comme opération », 2008. <http://www.neutre-intense.net>
- GREBER J-h., « Le corps et l'espace », notes de cours, Université de Nancy, 2006-2007. <http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/cours/corps&espace.pdf>
- HELM Y., « Amélie NOTHOMB : une écriture alimentée à la source de l'Orphisme ». In : *Religiologiques, Orphée et Eurydice : mythes en mutation*, 1997. <http://membres.multimania.fr/nothomb/articlehelm.htm>
- HYNYNEN A., « L'univers masculin de Marguerite Yourcenar ». In : *Romansk forum* Nr.16- 2002/2. <http://www.duo.uio.no>
- HOPPENOT E., « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire, le temps de l'absence de temps », 2005. www.remue.net
- KERLOUÉGAN F., « Une relecture de l'androgynie romantique : la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin* », <http://s2.e-monsite.com/2010/05/15/794471211-androgynie-romantique-pdf.pdf>
- JENNY L., « L'autofiction », 2003. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>
- L.MUDL K-L.K., « La forêt, royaume en danger », 1985. http://www.citadelle-fr.com/la_foret.htm
- PLATON, « Le Banquet, 190b-193^e : Le mythe de l'androgynie », 2010. <http://www.approximations.fr>
- POLLIN K., « Erotisme et neutralité dans les récits de Blanchot », 2005. www.blanchot.fr
- POULET R., « L'Orient régénérateur, Généalogie d'une illusion (4) », 2010. <http://www.larevuedesressources.org>
- RUBY Ch., « Des mythologies quotidiennes aux méta-récits : Mythologies du XXI^e siècle », Conférence AFIS-IDF, 2001. <http://www.pseudo-sciences.org/spip.php?article135>
- RUHE E., « Centre vide, cadre plein : Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet », 2009. www.opus-bayern.de
- SIBONI J., « Le désir est la métonymie du manque à être. », 2006. <http://jacsib.lutecium.org/papers/1060901.pdf>

Table des matières

Introduction générale.....p.6

Première Partie

Fragments autobiographiques et quête d'identité cosmique

Introduction partielle.....p.20

Chapitre I]: Fragments autobiographiques dans l'écriture d'identité de fiction

- 1.Fragments autobiographiques du « moi social » au « moi profond ».....p.25
 - a. La construction fragmentaire d'une identité civile.....p.26
 - b. Ecriture autobiographie d'une identité intime.....p.38
2. Fragments fictifs du « je » autofictionnel au « je » fantastique.....p.56
 - a. L'identité de je : entre vraisemblance et construction mensongère.....p.58
 - b. L'identité fantastique du « je ».....p.80

Chapitre II] La quête de l'identité du « je » : l'unité cosmique

1. Le « je » immanent à l'univers.....p.103
 - a. La gradation vers l'infiniment petit et l'infiniment grand.....p.104
 - b. La personnification de la terre algérienne.....p.124
2. Le « je » mythique.....p.131
 - a. Le mythe de l'androgynie.....p.135
 - b. Le mythe de la Terre-Mère.....p.157

Conclusion partielle.....p.182

Deuxième partie

Les éléments diégétiques entre éclatement et resserrement

Introduction partielle.....p.186

Chapitre I] : Le temps « spirale »: entre retirement et étirement

1. Le temps arrêté par le retour du même.....p.196

a. Le temps de l'évènement ressassé.....p.205

b. Le temps du corps infantile.....p.215

2. Le temps étiré par enjambementp.222

a. Le temps éliidé de l'adolescence.....p.225

b. Le temps précipité de la vieillesse.....p.238

Chapitre II] L'espace représenté : de l'entre-deux à un « no man's land »

1. Espaces mis en miroir.....p.253

a. Espaces antinomiques : Algérie/France.....p.255

b. Espace forestier, allégorie de l'Algérie.....p.285

2. Espaces de substitution.....p.296

a. Espace « jonctif ».....p.298

b. Espaces neutres : des « no man's land ».....p.309

Conclusion partielle.....p.321

Conclusion généralep.325

Bibliographiep.335

Table des matières.....p.348

Résumé.....p.350

Résumé : Cette thèse se donne pour objet de souligner que le fragment est ce qui caractérise le mode d'écriture de Nina Bouraoui. Il ya lieu de signaler à ce sujet que, toute proportion gardée, la vie de l'auteure et son œuvre sont étroitement liées. Loin d'être seulement un choix esthétique, la logique du discontinu qui sous-tend son acte de création serait, comme son nom l'indique, le moyen le plus approprié pour faire comprendre ce que c'est que de se sentir morcelé : franco-algérienne, homosexuelle, l'écrivaine aborde donc dans ses textes l'épineuse question de l'appartenance identitaire.

Insister sur la difficulté d'appartenir à l'entre-deux dans un monde régi par des codes normatifs, voilà la réflexion vers laquelle l'œuvre est orientée. Par la formule scripturale choisie, Nina Bouraoui ramène ainsi l'attention sur la complexité de sa réalité conflictuelle qu'elle traduit par une écriture mêlant différents codes génériques allant du plus crédible au plus invraisemblable.

Articulée autour du fictif et du factuel, du circulaire et du linéaire, du référentiel et de l'allégorique, l'œuvre bouraouienne devrait surtout être lue comme un appel à accepter les profils identitaires atypiques.

Abstract : The objective of this thesis is to show that the fragment is the characteristic of N.Bouraoui's writing. In keeping with her life, her literary work is deeply marked by the logic of discontinuous who nourishes itself from the dual problems : cultural and sexual to both. In fact, her crisis is closely linked to her feminine identity that she fictionalizes in order to repair it. Therefore, fragmented into different generic codes, different modes of expressions, the N.Bouraoui's writing is based on the logic of paradox.

المخلص : ان الهدف من هذه الدراسة اظهار الخصية الاساسية المتمثلة في التفكك التي تتميز بها كتابة نينا بوراوي الادبية لفرونكو/ جزائرية. و بما ان القصة مستنبطة من سيرتها الذاتية فبالتالي كانت قضية الهوية المطروحة ازدواجية. بالتاكيد يعتبر هذا النموذج الادبي المتقطع وسيلة للتعبير عن المشكلة الثقافية و الجنسية التي تعاني منها الكاتبة والتي تحاول من خلالها ايجاد حلا ولو من باب الخيال.