

ABSTRACT

Title of Dissertation: ÉCRITURE ET IMAGINAIRE : POÉTIQUE
DE L'IDENTITÉ DANS L'ŒUVRE DE NINA
BOURAOUI

Sophie Dali Vigeant, Doctor of Philosophy, 2019

Dissertation directed by: Professor Emeritus Pierre Verdaguer,
French Department

This work examines the connection between identity and writing in Nina Bouraoui's entire body of work, which spans a period of twenty-seven years (1991-2018) and is composed of sixteen novels, both fictional and autobiographical. I specifically look at the ways in which the author's mixed heritage – Algerian father and French mother – informs her work and fuels her quest for identity in a world that constantly challenges her sense of self, shaping the way in which she recreates a place to negotiate the internal tensions through her writings. Drawing on theoretical discourses on cultural hybridity, I proceed to an analysis of the author's writing processes, including her own reflections on cultural in-betweenness; her reliance on metaphors connected to the body as a “palimpseste” and nature as a refuge; the role of historical memory in the construction of the self; and her need to transcend binary paradigms to create her own history as a woman and her own story as a writer.

ÉCRITURE ET IMAGINAIRE: POÉTIQUE DE L'IDENTITÉ DANS L'ŒUVRE
DE NINA BOURAOUI

by

Sophie Dali Vigeant

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2019

Advisory Committee:
Dr. Pierre Verdaguer, Chair
Dr. Joseph Bami
Dr. Hervé Campagne
Dr. Laretta Clough
Dr. Lillian E. Doherty, Dean's Representative

© Copyright by
Sophie Dali Vigeant
2019

ACKNOWLEDGEMENTS

Firstly, I would like to express my sincere gratitude to my advisor, Prof. Verdaguer, for his continuous support, invaluable constructive criticism, patience, and encouragement. His guidance helped me in all phases of my research and writing, and I could not have imagined having a better advisor and mentor during this challenging process.

Besides my advisor, I would like to thank Prof. Bami, not only for his insightful comments and encouragement, but also for the hard questions which incited me to widen my perspectives. I am tremendously grateful for his support.

I also want to extend my gratitude to Prof. Lauretta Clough, Prof. Hervé Campagne, and Prof. Lillian Doherty for serving on my committee and for their commitment of time and effort, which is especially appreciated given their regular responsibilities.

I am using this opportunity to also express my deepest appreciation to everyone who directly or indirectly supported me throughout this process, as I believe that nobody can achieve without the support of others. I am thankful for their guidance and advice.

Last but not least, I would like to thank my family – especially my husband for his support and love; my late father, who would have been proud to share in this achievement; my mother, who provided me with a foundation of strength and the will to achieve no matter how big the obstacles; and finally my sisters, who have always supported me in my endeavors, I love you all very much.

Table of Contents

Remerciements.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste d'abréviations.....	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1:	17
Ecriture mélancolique ou l'art de l'émancipation	
CHAPITRE 2	61
Mémoire et identité	
CHAPITRE 3	104
Identité et entre-deux	
CHAPITRE 4	154
Ecriture du désir et désir d'écriture	
CHAPITRE 5	190
Fiction et imaginaire	
Conclusion	237
Bibliographie.....	244

Liste des abréviations des romans de Nina Bouraoui

LVI: *La voyeuse interdite*

PM: *Poing mort*

LBDM: *Le bal des murènes*

LAB : *L'âge blessé*

LJDS : *Le jour du séisme*

ALH : *Avant les hommes*

PB : *Poupée Bella*

GM : *Garçon manqué*

LVH : *La vie heureuse*

MMP : *Mes mauvaises pensées*

AMPMP : *Appelez-moi par mon prénom*

Sa : *Sauvage*

NBSNA : *Nos baisers sont nos adieux*

St : *Standard*

BR : *Beaux rivages*

TLHDNS : *Tous les hommes désirent naturellement savoir*

Introduction

Je suis portée par la beauté, la poésie, l'ordre sublime de la nature, c'est cela ma religion : le vent dans les feuilles, la couleur des arbres qui change, l'écume sur les sables, le soleil qui disparaît pour se lever sur un autre continent, les astres, les fleuves et les sources, la terre en mouvement, son feu intérieur que je sens sous mes pieds nus, les fleurs que je mâche et qui ont le goût des fruits, j'y puise de la force et un élixir d'éternité. La nature me protège, m'élève vers la lumière, je lui fais confiance et je la salue, les yeux baissés¹.

Nature et identité

Quand on lit ce passage de Nina Bouraoui extrait de son dernier roman, *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, on n'y reconnaît pas l'auteure de *La Voyeuse interdite*, qui lui avait valu le Prix Inter en 1991. Il y était question d'une jeune femme nommée Fikria, claustrée dans une Algérie d'après l'indépendance et soumise aux contraintes d'une société phallocratique la privant de sa liberté. Le regard désenchanté que l'héroïne pose sur le monde subvertit le pouvoir en place, observant depuis sa fenêtre un espace public qui lui est refusé et par conséquent, qu'elle n'est pas censée voir².

¹ TLHDNS page 16 paru à la rentrée 2018.

² Le titre du roman *La Voyeuse interdite* fait donc à la fois référence à cette femme à qui on interdit l'accès aux autres car on la veut recluse, et à la dimension subversive de ce regard qui s'investit d'un pouvoir indu.

Ce roman, auquel elle doit sa notoriété, a eu pour effet d'associer l'auteur à la mouvance du militantisme postcolonial. Or, cette valeur militante ne se retrouve plus dans les quinze romans qui suivent. Une période de vingt-sept ans sépare *La Voyeuse interdite* de *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, où la description du rapport à la nature est emblématique d'une volonté de détachement du contexte particulier de l'Algérie, au profit d'un rapport au monde qui transcende les divisions.

C'est le contact à la nature, en particulier la nature sauvage de l'Algérie, qui nourrit ses souvenirs. Le langage hyperbolique qu'elle utilise est révélateur du pouvoir qu'elle a à ses yeux :

Ici, la vie est plus forte que tout, l'eau jaillit et nourrit les arbres, les fleurs, les plantations, elle est abondante et fraîche. La terre est miraculeuse » (TLHDNS 169).

Ce rapport l'ouvre à l'émerveillement, qui par l'exaltation des sens, lui permet l'accès à une dimension universelle et plus globalisante de l'expérience humaine. La nature avec laquelle elle ne fait désormais qu'un, lui apporte non seulement un réconfort mais aussi un sentiment d'unité, contribuant ainsi à dépasser sa confusion identitaire, puisqu'elle est de père algérien et de mère française.

Au fur et à mesure de la rédaction de ses romans, Nina Bouraoui procède en fonction du même mécanisme : elle évacue toute appréhension sectaire du souvenir algérien pour n'en retenir que l'expérience tout à la fois singulière et commune d'une enfance troublée. *Garçon manqué* est le premier roman de l'écrivain qui aborde de front la question de sa double appartenance et dans lequel s'entrechoquent les cultures française et algérienne sur un mode d'opposition. Mais à peine quatre ans plus tard

sort *Poupée Bella*, dans lequel la question de l'identité, tout en étant aussi centrale, transcende ces divisions héritées de l'enfance : « Je suis un homme, je suis une femme, je suis tout, je ne suis rien » (PB 10), « Je suis un corps blanc » (PB10).

La nature, lieu sacré qui l'« élève vers la lumière » et la guide vers une plus grande paix intérieure, lui donne la possibilité de redevenir « un corps blanc » sur lequel peuvent s'imprimer ses propres expériences, indépendamment de celles des autres dont elle a hérité. Dans son essai paru dans la *Revue des deux mondes* de Février-Mars 2019, elle va encore plus loin et fait tomber les murs de la division en déclarant :

En vieillissant, j'ai davantage conscience de marcher avec les autres, de reconnaître mon visage dans leur visage, ma peau sur leur peau, je crois en une transmission générale, comme si nous ne formions qu'un seul être³.

Pourtant, on observe déjà en germe le rôle de la nature dès le premier roman, *La Voyeuse interdite* par l'évocation du Ténéré⁴, qu'elle décrit comme « l'essence même du sublime » où le personnage « communiait avec la vérité » (LVI 55). Mais il lui faut d'abord confronter ses démons en remontant le fil du souvenir (« J'ai peur d'écrire [...] Chaque fois c'est l'abîme, chaque fois c'est l'origine de soi » PB 53), avant de parvenir à un sentiment d'unité au-delà des divisions bipartites (père/mère, France/Algérie, garçon/fille). Elle donnera alors à l'écriture la fonction de réorienter la problématique de la construction identitaire en la déterritorialisant de son contexte franco-algérien.

³ « Je suis la faussaire de mon passé », Nina Bouraoui, *Revue des deux mondes*, p. 90-96, Février-Mars 2019.

⁴ Région désertique du Sahara.

Nina Bouraoui passe les quatorze premières années de sa vie en Algérie, où elle est victime d'ostracisme en raison de son métissage (double héritage français et algérien). Ce rejet crée en elle le sentiment d'être étrangère en tout lieu. A la problématique de sa double culture s'ajoute celle de son homosexualité, ce qui provoque un profond malaise existentiel dans un pays dont elle sait qu'il fait déjà d'elle une paria. Si elle évoque autant la nature, c'est parce que c'est aussi un lieu symbolique qui représente un refuge contre un monde qu'elle juge hostile.

L'écriture de Nina Bouraoui se fait l'écho de ces tensions internes mais aussi des pressions externes de part et d'autre de la Méditerranée, qu'elle se trouve en France ou en Algérie. Ni les Algériens, ni les Français n'acceptent sa double appartenance et lui intimement l'ordre de choisir son camp. Elle perçoit cela comme la mise en demeure de choisir entre son père et sa mère, ce qui lui est acte impossible à accomplir. Michèle Bacholle fait référence au concept de « double bind » (conceptualisé par Gregory Bateson) dans *Un Passé contraignant, Double bind et transculturation*, qu'elle décrit en ces termes :

L'individu « dominant » de la relation donne un ordre ou attend un certain comportement de l'individu « dominé », mais en même temps, il fait en sorte que cet ordre ou cette attente soient impossibles à remplir ; de plus, il empêche l'individu de cette double contrainte d'en parler, il obstrue l'issue de la métacommunication qui permettrait d'éclairer le message et sortir du piège. (63)

Nina Bouraoui se trouve effectivement « dominée » dans son rapport avec le peuple algérien, dans une Algérie qui n'est plus sous le joug colonial et où, de mère

française, elle se sent étrangère⁵. L'écriture sert donc à la fois d'exutoire (« pouvoir tout écrire, d'une écriture qui viendrait de l'intérieur de soi, une écriture secrète et inédite » PB 121) et d'espace où exprimer les tensions (« je dois tout écrire [...], c'est ma théorie de l'écriture qui saigne » MMP 21). Elle est également thérapeutique : « Ecrire est aussi une façon de se rassembler, de se retrouver à l'intérieur de soi » (PB 96), « l'écriture agit comme un élixir, son geste m'apaise, me rend heureuse » (TLHDNS 43), « il y a une écriture qui soigne » (PB109). Le clivage identitaire est le nœud gordien qui constitue le point de départ de la quête, et la problématique au cœur de son œuvre.

C'est par le biais du souvenir que l'écriture devient un lieu d'engagement où elle interroge sa fracture identitaire. C'est en effet dans les reliques de son passé qu'elle tente de trouver les indices, qui, assemblés les uns aux autres, lui permettent de procéder à une reconstitution possible. Les références au corps y jouent naturellement un rôle prépondérant car le corps représente le point de rencontre et le point de rupture symboliques de son double héritage. Il est le lieu symbolisant les deux composantes physiologiques parentales qui ne parviennent pas à coexister dans un tiers espace. Nina Bouraoui, au confluent de deux histoires, devient en quelque sorte un corps historique : « De mère française. De père algérien. Seul mon corps rassemble les deux terres opposées... je viens d'une union rare. Je suis la France avec l'Algérie. » (GM 10)

Héritière d'un passé violent – celui de la guerre d'indépendance – elle se définit comme un trait d'union impossible entre deux entités :

⁵ On retrouve la même avec la France, où fille de père algérien, elle fait l'expérience de l'exclusion.

Je viens d'un mariage contesté. Je porte la souffrance de ma famille algérienne. Je porte le refus de ma famille française. Je porte ces transmissions-là. La violence ne me quitte plus. Elle m'habite. Elle vient de moi. Elle vient du peuple algérien qui envahit. Elle vient du peuple français qui renie. (GM 34)

Nina Bouraoui se réapproprie cette guerre – la fait sienne – un combat pour réduire cette fracture et regagner son indépendance, comme elle le souligne dans un article :

Je suis hantée par l'idée de la liberté, peut-être parce que je me sens enchaînée par une histoire qui n'est pas mon histoire, un héritage qui n'est pas mon héritage⁶.

Ecriture et appartenance littéraire

Les tentatives de classification dont Nina Bouraoui fait l'objet dans la critique littéraire française sont problématiques. Si elle est le plus souvent classée dans la catégorie des écrivains postcoloniaux ou francophones, c'est en raison de son héritage, qui renvoie à l'histoire de la colonisation et à la guerre d'indépendance. L'auteur évoque l'Algérie parce qu'elle constitue le décor de son enfance, mais interpréter ces références géographiques et historiques par le prisme du paradigme colonial constitue une injustice pour l'écrivain :

Auteur français ? Auteur maghrébin? Certains choisiront pour moi.
Contre moi. Ce sera encore une violence ». (GM 36)

⁶ « Je suis la faussaire de mon passé », Nina Bouraoui, *Revue des deux mondes*, p. 90-96, Février-Mars 2019.

Dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, vingt-sept ans après *La Voyeuse interdite*, elle affirme que l'Algérie demeure un lieu émotionnel dénué de toute dimension politique. Elle voit l'Algérie avant tout comme immatérielle car elle réside dans son imaginaire :

Mon Algérie est poétique, hors réalité. Je n'ai jamais pu écrire sur les massacres. Je ne m'en donne pas le droit, moi, la fille de la Française, « *Ana khayif* » – j'ai peur » (TLHDNS 38).

L'interprétation postcoloniale porte sur des œuvres ayant un rapport avec les pays anciennement colonisés, quelle que soit l'intention de leur auteur.

Si l'on se rapporte à Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin dans *The Post-Colonial Studies Reader* ⁷(1995), le postcolonialisme se définit essentiellement comme le lieu d'expression artistique et théorique, dont la préoccupation centrale consiste à cultiver un dialogue sur les répercussions historiques, politiques et sociales de la présence européenne dans les anciennes colonies. Or, l'écriture de Nina Bouraoui montre que cette exploration du moi et les chemins qu'elle emprunte, relèvent d'un questionnement existentiel qui renvoie à la nature humaine – et qui s'oppose de ce fait au paradigme postcolonial. Dans un entretien, elle aborde la question : « Je pense que, même si je parle du particulier, de moi-même, je vais vers le général.⁸ »

⁷ Ils le définissent comme suit dans le texte : "Post-colonial theory involves discussion about experience of various kinds : migration, slavery, suppression, resistance, representation, difference, race, gender, place, and responses to the influential master discourses of imperial Europe such as history, philosophy and linguistics, and the fundamental experiences of speaking and writing by which all these come into being" (2).

⁸ Entretien avec Damien Aubel : « Nina Bouraoui, l'écriture au corps » *Transfuge*, avril 2010 p.40-47.

Le « je » bouraouien ne porte pas en lui les traces de l'histoire de la colonisation. Il évolue en autarcie et il a pour ambition de s'affranchir des contraintes des deux mondes – celui des colonisés et celui des colonisateurs. L'Algérie se fond dans le décor car elle est toujours subordonnée à la recherche identitaire. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si le premier personnage bouraouien porte un nom symbolique : Fikria, prénom arabe signifiant « l'esprit » dans le sens d'intellect – ce qui implique donc qu'elle a la capacité, malgré son jeune âge, de saisir l'injustice du monde dans lequel elle vit. C'est ainsi que l'auteur crée un paysage intérieur, où les pensées émergent à la conscience et nous sont livrées comme une invitation à notre propre questionnement.

Dans l'univers romanesque que Nina Bouraoui donne à voir, la guerre est donc éminemment psychologique. Cette guerre intérieure⁹, Nina Bouraoui la vit par mémoire interposée depuis Paris, qui constitue le lieu de sa résidence, à partir duquel elle écrit. Dans ses récits, il s'agit donc d'un retour symbolique vécu sous le mode rétrospectif, transfiguré par l'imaginaire et reconstruit par les mots : « Je rapporte les images d'un pays qui n'existe pas et qui n'a peut-être jamais existé. Je suis la faussaire de mon passé.¹⁰ ».

C'est ainsi que ses zones d'ombre enfouies dans l'enfance voient le jour grâce à l'écriture. L'entre-deux identitaire que l'auteur explore, la pousse à la frontière entre deux mondes, loin des confins d'un seul pays, d'une seule géographie. La frontière

⁹ Benjamin Stora, historien spécialiste des rapports franco-algériens, parle de « guerre intériorisée » qui renvoie à l'amnésie collective qui hante le rapport des Algériens à l'histoire de la guerre d'indépendance. Voir *La Gangrène et l'oubli - mémoire de la guerre d'Algérie*, édition La Découverte, 1991, p.238.

¹⁰ « Je suis la faussaire de mon passé », Nina Bouraoui, *Revue des deux mondes*, p. 90-96, Février-Mars 2019.

est un lieu riche en collisions, où les oppositions s'affrontent et génèrent un ébranlement salutaire, préliminaire à toute sa quête identitaire.

Evolution de l'œuvre

Les oppositions France-Algérie, fille-garçon, hétérosexuel-homosexuel qu'elle évoque dans ses tout premiers romans autobiographiques¹¹ sont réductrices et entravent l'aboutissement de sa quête. Notre travail de recherche se donne pour ambition d'établir un parallèle entre écriture et quête d'identité, et consiste donc à observer l'évolution de Nina Bouraoui en tant qu'écrivain, mais aussi et surtout d'examiner comment cette évolution personnelle a influencé son écriture. On observe une corrélation étroite entre identité et écriture : « J'écris pour dire mon identité, pour répondre à un policier m'interrogeant sur ma nationalité, mes racines, ma nature¹² ». Cette quête n'est pas de tout repos. Cela se traduit, comme nous le verrons, par un texte constitué de phrases hachées qui mettent en évidence le caractère chaotique de l'expérience humaine de l'auteur, à l'image de la nature sauvage qui fait fi de l'ordre. La nature a une profonde influence, non seulement sur son identité, comme nous l'avons évoqué, mais aussi sur son écriture :

Je poursuis mon voyage imaginaire à l'intérieur de mes livres, je cours dans mes mots, passant de phrase en phrase comme je pourrais passer de liane en liane dans une jungle qui m'appartient et dont je reconnais

¹¹ Il s'agit principalement des romans suivants : *Le Jour du séisme* et *Garçon manqué* pour la simple raison que les autres romans autobiographiques comme *La Vie heureuse*, *Poupée Bella*, *Mes mauvaises pensées* et *Tous les hommes désirent naturellement savoir* sont des romans plus matures qui font partie de l'évolution de l'écriture et qui parviennent donc à s'extraire de ces divisions.

¹² « Je suis la faussaire de mon passé », Nina Bouraoui, *Revue des deux mondes*, p. 90-96, Février-Mars 2019.

chaque cri, chaque animal, chaque tribu, chaque arbre et chaque piège¹³.

A partir de ses six derniers romans¹⁴, Nina Bouraoui évoque l'amour et la relation à l'autre, constitutif de son identité. Aux personnages mélancoliques du début de sa carrière d'écrivain se substitue une idée possible du lien à l'autre, et de son influence dans notre propre développement. A mesure qu'elle s'ouvre vers l'extérieur¹⁵, son phrasé se construit tout en conservant une certaine spontanéité. L'auteur prend à rebours les modes de récits fondés basés sur la continuité diachronique, où les événements se déroulent dans un ordre chronologique, et invite le lecteur à faire avec elle l'expérience de la discontinuité narrative. Elle dit de son écriture :

Je la pratique avec une grande liberté ; je n'ai pas d'horaires, pas de contrainte, elle survient abrupte, sèche, invasive, et s'efface dès que je regagne la nuit (TLHDNS 32)

Nina Bouraoui prône l'errance dans un récit où elle examine les pièces éparses de son histoire en résistant au besoin de leur attribuer un sens spécifique. La pensée parce qu'elle n'est pas rationnelle mais toujours guidée par les sens, n'est pas là pour organiser ou expliquer, mais pour exposer à la lumière les zones d'ombre d'un passé trouble. Dans un univers romanesque où règne l'incommunicabilité, Nina Bouraoui construit un récit qui se veut fragmentaire et qui résiste à l'interprétation.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Appelez-moi par mon prénom, Nos baisers sont nos adieux, Sauvage, Standard, Beaux rivages et tous les hommes désirent naturellement savoir*, qui couvrent la période de 2008 à 2018.

¹⁵ Dans ses romans qui ne sont pas autobiographiques, c'est par le biais des personnages que Nina Bouraoui opère à cette ouverture, comme nous le verrons dans le Chapitre 5 intitulé « Fiction et imaginaire ».

Présentation des chapitres : recherche – perte – conquête de soi

Les quatre romans qui feront l'objet de notre étude dans le premier chapitre – *La Voyeuse interdite*, *Poing mort*, *Le Bal des murènes* et *L'Âge blessé* – appartiennent au genre de la fiction. Ils mettent en scène des personnages qui se définissent en opposition au monde qui les entoure, et qui sont comme pris au piège d'un désir de purification, loin d'une société nuisible. Solitaires et retranchés d'un monde insensible à leur douleur, ils ne savent pas contre qui ils s'insurgent. Cette angoisse qui n'a pas de nom parce qu'elle n'est pas comprise et assimilée, hante les personnages et fait d'eux des parias, images en miroir de Nina Bouraoui.

Ce chapitre se propose donc d'observer le retrait des personnages et leur impossibilité de faire le lien avec le monde. En dépit de leur différence (de sexe, d'âge, de nationalité), leur dénominateur commun est la mélancolie. Cette mélancolie résulte de l'inaptitude à faire le deuil d'une vie meilleure dont ils ont le sentiment d'avoir été injustement privés. La théorie de Julie Kristeva sur la mélancolie complètera cette étude et mettra en évidence les mécanismes de sublimation de cette vie rêvée qui permet aux mélancoliques de combler le vide de leur existence, et de parer à ses carences.

Le premier roman, *La Voyeuse interdite*, est le récit le plus connu et le plus étudié. C'est aussi celui au sujet duquel elle a le plus de regrets :

Je n'aime pas la façon dont j'ai parlé de l'Algérie. Il y a des maladresses et des clichés. J'avais alors dix-neuf ans et ce livre m'a joué un mauvais tour. J'y parlais d'une certaine solitude féminine, mais

beaucoup de gens ont pensé qu'il s'agissait de ma propre histoire. C'est un malentendu que je n'ai pas accepté alors je me suis cachée¹⁶.

Les romans qui suivent serviront à réparer ce qu'elle perçoit comme une erreur de jeunesse. Elle se cachera alors derrière le masque d'une gardienne de cimetière dans *Poing mort*, d'un jeune garçon chétif entretenant une relation complexe avec sa mère dans *Le Bal des murènes* et enfin, d'une vieille femme de cent ans dont la mémoire du passé la hante, dans *L'Âge blessé*.

Le deuxième chapitre est une analyse d'un roman d'une importance cruciale dans l'œuvre – *Le Jour du séisme* – qui constitue le premier récit autobiographique et qui nous offre des informations utiles sur le passé de l'écrivain. Le séisme qui s'est réellement produit lors de son enfance algérienne en octobre 1981, y acquiert une fonction symbolique. Il provoque une faille par laquelle remontent ses tensions internes non encore évoquées.

Nous montrerons l'évolution du sujet bouraouien qui sort de son mutisme mélancolique et se confronte à la faille. C'est par la violence d'un séisme que passe la possibilité d'une transformation et c'est en créant un univers où la parole est déliée que le souvenir traumatique peut trouver un lieu d'expression. Ce roman marque un tournant dans l'œuvre dans la mesure où ce n'est plus l'imaginaire qu'elle utilise comme décor d'un monde intérieur. Nous verrons comment ce tremblement de terre devient son séisme identitaire et lui permet de mettre en branle le dispositif de quête qui apportera une voix nouvelle en continuant d'évoluer dans toute son œuvre.

¹⁶ Entretien avec Christine Rousseau : Nina Bouraoui par la grâce du « je », *Le Monde*, Septembre 2000.

Le troisième chapitre s'inscrit dans la continuité de celui qui précède et porte sur un roman qui est l'un des plus connus de l'auteur, *Garçon manqué*, ainsi que *Mes mauvaises pensées*, pour lequel Nina Bouraoui a reçu le prix Renaudot. Ces deux romans sont les premiers qui proposent l'exploration du double héritage culturel de la romancière. *Mes mauvaises pensées* est le récit d'une (seule et unique) séance de psychanalyse où Nina Bouraoui confesse ses peurs, ses désirs et ses craintes, et *Sauvage* s'en fait l'écho. Elle explique que c'est sa capacité à tout absorber autour d'elle qui la mène vers l'écriture : « Ma peau buvard, celle qui fera écrire, qui fera raconter¹⁷ » (MMP 66). Tel un palimpseste, cette « peau buvard » est riche en couches successives de l'histoire de ses parents, de l'Algérie, de la France.

Le quatrième chapitre traite de l'écriture du désir, au-delà des retranchements mélancoliques (chapitre 1), du trauma de l'enfance avec le séisme (chapitre 2), du conflit identitaire par l'entre-deux (chapitre 3). Ce chapitre se consacrera à l'écriture du désir, véritable expression de l'ouverture sur l'autre, et du désengagement de soi comme objet de sa quête. Le désir représente alors l'aboutissement d'une recherche intérieure qui se solde par la rencontre de l'autre. Cette nouvelle orientation s'oppose en tous points à ses premiers romans, dont les personnages sont rongés par un malaise existentiel qui la rend inenvisageable la relation aux autres. Le désir représente le point culminant de cette ouverture, ainsi que la manifestation d'une prise de conscience du rôle de l'autre dans sa propre évolution. Le désir est un élément constitutif de son affranchissement qui contribue à l'élaboration d'une identité plus totalisante.

¹⁷Il est intéressant de souligner que Bouraoui en arabe veut dire « celui qui raconte », l'écriture sera donc le pays de cette éternelle déracinée.

La frontière entre soi et les autres devient alors plus poreuse et c'est de ces rapports avec le monde que naît la possibilité de l'altération. Dans les récits que nous aborderons – *Poupée Bella*, *Nos baisers sont nos adieux* et *La Vie heureuse* – tous autobiographiques, Nina Bouraoui aborde des thèmes nouveaux, comme l'exaltation amoureuse, la relation au désir et la complexité des rapports amoureux. Pour la première fois, elle parlera de sa propre vie amoureuse en relation avec son homosexualité et des événements importants qui ont jalonné son parcours, et il sera alors judicieux de s'intéresser au langage du désir. Nous verrons en effet comment cet éveil du désir mène au désir d'écriture et à celui de consigner à jamais ces expériences comme pour mieux se les approprier et mieux les immortaliser.

Le cinquième et dernier chapitre se concentre sur les derniers romans de l'auteure qui marquent son retour à la fiction. Les personnages narrateurs – dans *Avant les hommes* et *Standard* – ont la particularité d'être pour la première fois des hommes. Tandis que le premier raconte l'histoire d'un jeune gay et de son rapport au monde, le deuxième aborde la question du sens à attribuer à sa vie quand elle est régie par une volonté de contrôle absolu, qui ne laisse aucune place au hasard, et ce par le biais d'un homme, la trentaine, originaire de Bretagne et vivant à Paris. Cette écriture – radicalement différente du « je » autobiographique bouraouien fonctionnant sur le mode des émotions – se donne pour ambition d'être plus construite et linéaire. C'est d'ailleurs la première fois que Nina Bouraoui utilise l'imparfait et le passé simple dans ses romans, au lieu du présent comme elle en avait l'habitude.

C'est ainsi que ce nouveau « je » peut être vu comme l'aboutissement ultime de cet élan vers l'autre, à qui Nina Bouraoui donne désormais la parole. Ces

personnages, qui ne sont pas emmurés dans le silence comme ceux des premiers romans de fiction, donnent la possibilité à l'écrivain d'élaborer des stratégies narratives nouvelles pour les mettre en scène, et leur donner une substance. A ces deux romans s'ajoutent *Appelez-moi par mon prénom* et *Beaux rivages* qui, quant à eux, sont narrés par des femmes et dont le thème de prédilection est la question du lien à l'autre quand la relation se vit à distance. Dans le premier roman, la relation perdurera tandis que dans le deuxième, nourri par la peur, le lien ne survivra pas aux obstacles. La fiction permet un envol vers une écriture qui se libère du poids du moi et de ses attaches au passé et ce faisant, parvient à se réconcilier avec le présent.

Comme cette étude le montrera, Nina Bouraoui revisite constamment les mêmes thèmes ; ce faisant, elle élabore une stratégie qui consiste à faire en sorte que chaque roman fasse écho à ceux qui précèdent. Elle déclare : « Mes romans sont des jeux de Lego. Chacun s'emboîte dans l'autre¹⁸ », formant ainsi un ensemble structurel qui donne une cohésion à son œuvre. Au point de contact de chacun de ces Lego se trouvent des structures communes qui forment des lieux de jonction où se logent les mêmes articulations. Ils forment métaphoriquement un dispositif qui se répète, les Lego s'assemblant toujours de la même manière et ayant pour particularité de se ressembler tous.

A première vue, il peut sembler que les romans de Nina Bouraoui se répètent sur le plan thématique, dans les figures de style, ou dans sa tendance à faire du langage l'instrument d'une incantation qui hante le récit. Son écriture donne parfois le sentiment de reproduire à l'infini ce qu'elle ne peut pas nommer, jusqu'à ce que le

¹⁸ « Je suis la faussaire de mon passé », Nina Bouraoui, *Revue des deux mondes*, p. 90-96, Février-Mars 2019.

miracle des mots puisse mettre un nom sur les maux. C'est en examinant la même expérience sous une multitude de perspectives qu'elle évite la répétition parce qu'elle offre toutes les interprétations possibles, démontrant ainsi que la réalité n'est jamais fixe, et que la vérité n'existe pas. C'est en créant une nouvelle histoire, qu'elle pourra se réapproprier sa propre histoire, en effectuant des allers et retours permanents entre tous les éléments hétérogènes qui composent son héritage. C'est en les couchant sur le papier que Nina Bouraoui s'en délestera, et c'est en explorant de nouveau son passé qu'elle y verra du nouveau.

Chapitre 1 : Ecriture mélancolique ou l'art de l'émancipation

Avoir vingt ans en Algérie, c'est n'être pas encore né et regretter pourtant la paix profonde du ventre de sa mère. C'est venir au monde pour passer sa vie dans un arrêt de bus. Regarder son propre visage prendre la forme de feuilles mortes. Regarder le ciel jouer avec le soleil et une bande désœuvrée d'étoiles sans noms et sentir que la terre a déjà été partagée sous ses pieds. Les aînés aux dents cariées. C'est savoir que les hymnes sont là pour remplacer les somnifères et que la poésie est une fausse route qui trompe la soif. Avoir vingt ans en Algérie, c'est conclure que ça fait vingt ans que l'on a cent ans et que c'est pour rien.

Kamel Daoud¹⁹

Publié par Kamel Daoud dans une de ses chroniques d'un journal algérien, *Le Quotidien d'Oran*, ce portrait du désarroi de la jeunesse algérienne dénonce sans merci la précarité de son existence et l'impossibilité d'y trouver du sens. Désenchantée et en dérive, cette jeunesse a déjà fait le deuil de son avenir. Avoir vingt ans, nous dit Kamel Daoud, c'est regretter l'univers protecteur « du ventre de sa mère » contre la dérive du monde. La vacuité de l'existence dépeinte par Kamel Daoud fait écho aux sentiments de Fikria, héroïne de *La Voyeuse interdite*, dont le sens même de la vie lui échappe quand elle dit :

¹⁹ Le journaliste et écrivain a publié ses chroniques en 2002 aux Editions Dar el Gharb sous le titre *Raïna Raïkoun*, la citation est à la page 94.

On hurle, on flâne, on regarde, on triche, on vole. Et ils violent. Le reste n'existe plus; au loin, il y a juste un port sans lumière qu'animent des sirènes lugubres, un lieu d'arrêt entre le rien et le rien, une passerelle jetée dans le vide dont personne ne connaît le bout. (LVI 9)

Ce monde reflète le sentiment de néant qui habite le personnage et très vite s'impose à Fikria la nécessité de se retrancher vers un refuge intérieur comme *remède* à la mélancolie, à l'ennui perpétuel et au mal de vivre qui la tenaillent : « La réalité s'effaçait alors devant l'imaginaire » (LVI 77). La référence de Kamel Daoud au monde utérin véhicule le sentiment d'un regret d'être né dans un monde dont on ne peut faire sens, tandis que c'est l'imaginaire qui joue le rôle de refuge dans l'univers romanesque de Nina Bouraoui. L'imaginaire, c'est le lieu de l'errance intime, l'espace où protégé des autres, le personnage lucide pose un regard sur le monde.

Cela n'est pas nouveau, les poètes romantiques du dix-neuvième siècle ont exploité leur souffrance en puisant leur inspiration dans ce sentiment mélancolique. La mélancolie est ainsi instrumentalisée dans un processus de création, de traitement de la réalité qui permet de la transcender et de l'appréhender de manière sensorielle.

Paru dans le poème *La Nuit de Mai*, Alfred de Musset fait l'apologie de l'état mélancolique : « Les chants désespérés sont les chants les plus beaux / Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots. » Quant à Baudelaire, dans *Les Fleurs du mal*, c'est ainsi qu'il exprimait son angoisse, son isolement, son mal de vivre et son ennui existentiels : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l'horizon embrassant tout le cercle / Nous verse un jour plus triste que les nuits. » On perçoit chez ces auteurs une

esthétique de la tristesse, euphémisée par la catharsis que leur procure la confession intime qui révèle le tourment du poète, être singulier, en retrait. Ce dernier se distingue avec « orgueil » pour reprendre le mot de Julia Kristeva, qui, dans *Soleil noir, dépression et mélancolie*, décrit le sujet mélancolique comme « témoin » impuissant et incapable de s'engager dans le processus de son existence. Ni vivant ni mort, « témoin », il est spectateur de son existence, semblant paralysé :

Aux frontières de la vie et de la mort, j'ai parfois le sentiment orgueilleux d'être le témoin du non-sens de l'Être, de révéler l'absurdité des liens et des êtres. (14)

La frontière comme espace liminal met également en évidence la gestion du rapport à la norme sur le plan social : le mélancolique est un être marginal parce que son regard sur le monde le marginalise. Le « sentiment orgueilleux » mène à penser que le mélancolique est conscient (et fier) de sa lucidité, qui lui permet de porter un jugement unique sur les autres et sur l'existence toute entière. L'expérience de la mélancolie est vécue au point de jonction entre les lieux, les êtres et les mots, dans la saisie directe des questions existentielles, dans un néant où rien ne semble avoir de sens. En cela, le langage de Kristeva se rapproche de celui de l'univers des personnages bouraouiens, non seulement par le choix qu'elle a fait de la narration à la première personne, mais aussi et surtout parce qu'elle prend le parti de parler de la mélancolie *du point de vue du mélancolique*, tout comme le fait Nina Bouraoui.

La mélancolie est le plus souvent perçue comme un vague à l'âme temporaire, qui peut aller de la tristesse lancinante jusqu'à une certaine forme de dépression qui

pousse au repli sur soi. La mélancolie prend souvent la forme d'un retrait, qui ignore son point de départ et dont la raison d'être est souvent floue et indéterminée.

Dès l'antiquité, la mélancolie intéresse les médecins, qui la voient comme la maladie du dérèglement des quatre humeurs : bile noire, bile jaune, flegme et sang. L'étymologie du mot « mélancolie » nous apprend que « cholân » signifie « avoir de la bile », «être colérique» et que le verbe mélancholân indique en plus la couleur noire (melan). La mélancolie est donc une pathologie, celle d'un excès de bile noire.

Hippocrate a été le premier médecin à la décrire cliniquement. Depuis, cette affection a été de nombreuses fois représentée dans la peinture avec Albrecht Dürer ou Domenico Fetti²⁰ ou dans la sculpture. En outre, elle a constitué, entre le onzième et le vingtième siècle, un sujet de prédilection pour nombre de poètes et d'écrivains, depuis Omar Khayyam jusqu'à Gérard de Nerval, en passant par Baudelaire, Chateaubriand, Musset et bien d'autres.

Plus proche de nous, Jean-Paul Sartre et Françoise Sagan ont longuement abordé la thématique de la mélancolie dans leurs écrits. Par ailleurs, la médecine et la psychiatrie se sont penchées sur le sujet et de nombreux chercheurs ont travaillé sur l'approche psychanalytique de la mélancolie. En décembre 1914, Freud rejoint à Vienne les membres de la Société Psychanalytique Internationale (qu'il avait fondée trois années auparavant). Le sujet de la mélancolie est à l'ordre du jour, et les

²⁰ On pense aussi à *Soir Bleu* (1914), d'Edward Hopper, tableau dont le titre est emprunté à un vers de Rimbaud (« Par les soirs bleus d'été, j'irai vers les sentiers »). Il représente un clown mélancolique dans une scène de café parisien. Cette figure sibylline est une représentation symbolique de l'artiste dans la société : un être à l'affect angoissé qui se distingue par sa différence, sa marginalité et son incapacité à se reconnaître dans les autres.

psychiatres Karl Abraham et Victor Tausk s'y sont déjà intéressés. Freud va approfondir leurs travaux dans un texte fondateur intitulé *Deuil et Mélancolie*²¹.

Dans cette étude, Freud décrit les mécanismes du deuil pour éclairer la mélancolie : « Nous voulons essayer d'éclaircir la nature de la mélancolie par sa comparaison avec l'affect normal du deuil » (43) Il établit un parallèle entre le travail de deuil²² (retrait de l'affect investi dans une représentation) et celui de la mélancolie. Le travail psychique inhérent au processus du deuil consiste à prendre conscience que l'objet aimé n'existe plus et que par conséquent, tout lien de libido qui le rattache à cet objet doit être rompu, condition pour que le moi soit « à nouveau libre et désinhibé » (48).

Freud nous invite à comprendre que la mélancolie est la réaction psychique face à la perte d'un objet aimé mais bien souvent, elle est le résultat d'une perte « de nature plus idéelle » (48). Il ajoute qu'il se peut que l'objet ne soit pas vraiment mort, mais « il a été perdu en tant qu'objet d'amour » (48). Cet objet a été investi d'une pulsion de libido qui a maintenu le mélancolique à cet objet (la pulsion représente tout ce qui pousse le sujet vers l'objet). Le mélancolique est quelqu'un qui ne sait pas ce qu'il a perdu et dont le moi est absorbé par la perte de cet objet. Il s'agit « d'une perte d'objet dérobé à la conscience », contrairement au deuil, « dans lequel la perte n'a rien d'inconscient ». (49)

²¹ Le contexte de l'écriture de cet essai mérite d'être souligné. En effet, les deux fils de Freud sont partis au front et Freud craint pour leur vie. Par ailleurs, la pensée de sa propre mort lui est plus taradante depuis un an car il est conscient de l'issue fatale de son cancer de la mâchoire. Toutefois avant que le texte ne paraisse sous sa forme définitive en 1917, Freud soumet régulièrement à son ami Sandor Ferenczi le fruit de ses premières réflexions.

²² Freud définit le deuil comme étant « la réaction à la perte d'un être aimé, ou bien d'une abstraction qui lui est substituée, comme la patrie, la liberté, un idéal. » Il indique aussi : « Nous nous fions à l'idée qu'il sera surmonté après un certain laps de temps, et nous considérons peu convenable, voire malsain, de le perturber » (45)

Pour Freud, le concept d'objet prend une place centrale. Il conçoit en effet l'objet comme quelque chose qui ne désigne pas nécessairement une chose (un objet réel) mais tout ce qui se donne au mélancolique comme contenu à appréhender. Cette perte de l'objet mène Freud à observer que dans le deuil, « le monde est devenu pauvre et vide ; dans la mélancolie, c'est le moi lui-même [qui devient pauvre et vide] » (49) – le moi constituant ce qui représente le sujet. Dans *L'Âge blessé*, la vieille dame marginale de cent ans qui vit seule en forêt est l'incarnation de cet appauvrissement du moi : « Je ne m'aime plus, je ne me reconnais plus » (21) Elle se décrit comme « rachitique, inféconde » (9) « orpheline » (13) « dépeuplée » (103) signifiant la vacuité de son être par un manque de quelque chose, une absence – dans ce cas, de fertilité, de parents, de personnes autour d'elle.

Freud indique également que le mélancolique décrit son moi comme « infâme, bon à rien et moralement répréhensible » (49) Fikria, dans *La Voyeuse interdite*, exprime à maintes reprises cette absence d'estime de soi (Freud parle du concept d'« autodépréciation ») : « la tristesse ...s'est fondue aux traits de mon visage » (16) et la couleur de ses joues « ressemble à une poire pourrie » (16). Elle ajoute que son corps « n'a pas arrêté de suinter l'impureté » (31), « à la limite de la putréfaction. » (44) Elle se juge « pas belle à voir » (35) et se sent tellement « lassée par les choses » (66) qu'elle « balade [sa] tristesse comme un fardeau » (87) dans une « relique de la solitude, cadre du vide » (88). Elle se dit aussi « mélancolique quand tout se meurt » (67). Dans son essai, Freud décrit la mélancolie en ces termes :

Psychiquement, la mélancolie se caractérise par une humeur profondément douloureuse, un désintérêt pour le monde extérieur, la

perte de la faculté d'amour, l'inhibition de toute activité et une autodépréciation qui s'exprime par des reproches et des injures envers soi-même et qui va jusqu'à l'attente délirante du châtement. (45)

Alors que le travail de deuil consiste à « soustraire toute libido de ses attachements à cet objet » (47), le mélancolique, lui, est incapable d'opérer à ce détachement. Par ailleurs, Freud observe chez le mélancolique « la défaite de la pulsion qui oblige tout vivant à tenir bon à la vie. » La gardienne de cimetière, héroïne de *Poing mort*, déclare :

J'ai perdu tous les symptômes de l'être en vie [...] La vie ne me va plus très bien, trop lourde, elle se met en boule dans mon dos comme un chien épuisé d'avoir trop erré. La laisse pend dans le vide, le maître est perdu. (52)

La théorie freudienne met en évidence la particularité des sujets mélancoliques à pouvoir accéder à une forme de connaissance et de lucidité unique sur leur existence :

Le malade ne fait que saisir la vérité avec plus d'acuité que d'autres personnes qui ne sont pas mélancoliques [...] il pourrait bien, selon nous, s'être passablement approché de la connaissance de soi, et la question que nous nous posions, c'est de savoir pourquoi l'on doit commencer par tomber malade pour avoir accès à une telle vérité.

La mélancolie est donc un mode d'être au monde privilégié qui permet au mélancolique d'atteindre un degré de clairvoyance que les autres n'ont pas. L'héroïne de *Poing mort* se dit « témoin privilégié » (16) car elle voit sans être vue, elle a donc

le dessus sur les autres, en dépit du fait qu'elle soit privée du dehors. De plus, elle revendique une certaine lucidité, celle d'avoir « une conscience de la finitude, et plus exactement de Ma finitude » (19). Consciente du vide autour d'elle, elle dit que « le rien s'est constitué un labyrinthe intelligent, profitant des ombres ou de la lumière, gravitant autour des impasses ou des angles ouverts à l'infini. » (37) Elle saisit la réalité de sa condition : « La tristesse se cache dans le coin d'un mouchoir, elle ne se crie pas, elle s'avale » (38). Ce commentaire montre comment sa douleur ne peut se dire, et la métaphore révèle précisément l'absence de tout interlocuteur qui pourrait la comprendre ; le cri est donc inutile, puisqu'il ne serait pas entendu. Alors, c'est à travers les larmes versées « dans le coin d'un mouchoir » que sa tristesse prend forme tandis que les sanglots ravalés représentent tout ce qu'elle doit endurer. Abattue mais lucide, elle concède : « Combat perdu d'avance, on rumine la défaite en silence, puis la douce mélancolie atténue la révolte » (38) parce que, dit-elle, « mon enfance fut solitaire et mélancolique. Je décidais de ne plus grandir ». (42) Clairvoyante, elle émet un constat sur son existence : « Aujourd'hui, j'ai perdu mon âge réel, je suis un paquet d'années ramassé dans l'habit et ma peau n'a pas gardé le souvenir des temps. Elle est lisse, blanche et vierge et ne se brise que de l'intérieur » (51)

En outre, l'analyse freudienne révèle la corrélation entre les défauts que le mélancolique s'attribue et ceux (réels) de la personne que le malade aime, ou a aimée. Dans *La Voyeuse interdite*, nous observons le même fonctionnement, mais il se situe sur le plan métaphorique : ce n'est pas une personne que Fikria aime et dont elle fait le deuil, mais c'est la liberté, qu'elle aime par-dessus tout et qu'elle a désormais perdue en devenant pubère. Fikria parle de cette perte : « L'abandon définitif de la

Vie vraie me submergent d'une peur inhumaine. » (44). Intégrant les effets de cette absence de liberté, « de vraie Vie », elle dépérit : « Les murs se rapprochent, mon corps est à la limite de la putréfaction » (44).

Précisément, Freud indique que le mélancolique a absorbé le moi de l'objet aimé : le conflit externe qui avait pu exister est maintenant en lui, créant ainsi une « scission entre la critique du moi et le moi modifié par identification. » En effet, le mélancolique souffre de sa mélancolie mais parce qu'il a aussi intégré l'autre en soi (pour ne pas le perdre), il devient divisé à l'intérieur de lui-même, incapable de s'identifier hors de l'autre. Parce qu'il y a identification du sujet à l'objet de son amour, les insuffisances de ce dernier sont perçues comme si elles étaient les siennes propres. Son moi narcissique ayant absorbé ces insuffisances, il a intégré ces tares. C'est comme si la liberté que Fikria a intégré en elle devient privée d'oxygène et se meurt en elle, entraînant ce phénomène de « putréfaction ».

Le phénomène du conflit externe étant désormais intériorisé, on comprend mieux les scènes de masochisme dans certains romans de Nina Bouraoui, où le personnage s'inflige des douleurs physiques insupportables. Un mystère entoure les personnages comme celui de la vieille dame de *L'Âge blessé* parce que l'objet de sa perte est inconnu : s'agit-il d'un être aimé qui n'est plus ? Toujours est-il qu'elle a en elle une douleur profonde, qui la pousse à l'exil dans la forêt, « terrain des pensées égrenées, lieu de l'attente. » (55) Qu'attend-elle, précisément ? Nous l'ignorons, car ce qui précède l'exil n'est pas communiqué au lecteur, mais on devine la perte lorsqu'elle parle de : « L'homme [...] soustrait, arraché, une perte, une entaille. » (57) Freud nous apprend que c'est cette part de l'autre que le mélancolique a absorbé pour

ne pas le perdre. Pour le psychanalyste, la mélancolie représente l'échec du deuil parce que le sujet s'identifie avec l'objet perdu, au lieu d'y renoncer.

La mélancolie apparaît alors comme une reconnaissance de l'absolu irrécupérable : le sujet mélancolique prend conscience que ce qu'il a perdu et qui lui était le plus essentiel est perdu à jamais. La mélancolie est l'expression même de cette prise de conscience. Le langage représente l'élément qui va permettre au mélancolique de compenser sa perte en sublimant ses expériences. La mélancolie étant un désir d'anéantissement de soi et des autres, l'écriture permet de s'engager dans un processus de création qui parvient à transcender le vide inhérent à cette pathologie.

En effet, la mélancolie apparaît chez Nina Bouraoui comme l'instrument d'une dérive solitaire et endeuillée tout en représentant un espace de créativité. Dans ses quatre premiers romans, *La Voyeuse interdite*, *Poing mort*, *Le Bal des murènes* et *L'Âge blessé*, on observe une absence totale de parole dans la perspective d'un lien avec l'autre. L'absence de dialogue en est une illustration. La structure fragmentaire, non linéaire du récit, imite le chaos dans lequel sont plongés les personnages mélancoliques, et présente une thématique sur la perte et de l'impossibilité de communiquer avec le monde qui les entoure. Le but de l'écrivaine est de « révéler l'absurdité des liens et des êtres ». Le parcours initiatique de Nina Bouraoui est marqué par l'urgence de faire sens de son existence. La mélancolie représente le prélude à la quête identitaire.

Ces quatre premiers romans de l'auteur sont tous plongés dans un univers particulier où les narrateurs ne font que s'interroger sur leur place dans le monde. On

y retrouve toutes les caractéristiques de la mélancolie ainsi que tout le dispositif de la mélancolie que Kristeva met en avant : l'isolement (claustration, réclusion, exil intérieur), l'enfermement (circularité qui fonctionne comme métaphore d'une existence dénuée de sens et qui ne mène nulle part) et l'impossibilité de faire le deuil de la perte. On observe aussi une temporalité déréglée où le mélancolique perçoit que le temps s'arrête, renforçant ainsi le sentiment d'une immobilité et d'un enlèvement. A cet égard, le présent prédomine dans les textes et les prive de toute évolution chronologique – le mélancolique n'a pas d'avenir.

La réflexion de Kristeva sur l'expérience du mélancolique aide à comprendre celle des personnages de Nina Bouraoui, dans le sens où Kristeva transpose le topos de la mélancolie freudienne sur le terrain de l'articulation du discours du mélancolique : le mélancolique, selon la psychanalyste, souffre d'une affliction qui entraîne un « discours déprimé, bâti de signes absurdes, de séquences ralenties, disloquées, arrêtées, [et qui] traduit l'effondrement du sens dans l'innommable où il s'abîme ». (25)

Cette conception de la mélancolie, toutefois, se distingue de la conception freudienne du deuil. Pour Kristeva, « le deuil accompli » (25) permet à l'objet d'être récupéré dans le langage (alors que pour Freud, le deuil accompli consiste à une scission entre l'objet et le sujet – c'est-à-dire, un détachement du sujet à l'objet de son affection). Selon elle, quand le deuil est inachevé, bloqué ou incomplet, le langage du mélancolique devient fracturé :

Dans l'impossibilité d'enchaîner, la phrase s'interrompt, s'épuise, s'arrête. Un rythme répétitif, une mélodie monotone, viennent dominer

les séquences logiques brisées et les transformer en litanies récurrentes, obsédantes [...] sombrant dans le banc de l'asymbolie ou dans le trop-plein d'un chaos inordonnable. (26)

Dans sa conception de la mélancolie, la fracture du langage est donc symptomatique d'un deuil inaccompli. Le langage du mélancolique décrit par Kristeva n'est pas sans rappeler l'atmosphère lugubre dans laquelle sont plongés les personnages de Nina Bouraoui. Kristeva prolonge l'idée de Freud selon laquelle le mélancolique éprouve un désir nostalgique pour la perte de l'objet en même temps qu'une haine. Pour ne pas le perdre, l'objet est placé en moi, mais parce que je le déteste, je me déteste. La haine de soi devient alors la haine des autres, et le sujet devient juge tyrannique.

Ce cadre théorique permet d'analyser le discours des personnages des premiers romans de Nina Bouraoui, et de déterminer le rôle que joue la mélancolie dans l'articulation de ces discours. La narration à la première personne dans chacun des quatre romans suggère la volonté de l'auteur de faire part de l'expérience de la mélancolie du point de vue unique du mélancolique, ce qui constitue également un élément important car cela permet d'accéder à une perspective unique de la mélancolie vécue de l'intérieur.

Le refus du réel et le refuge vers l'état mélancolique définissent le profil des personnages, dont le besoin de se protéger d'un monde hostile en se réfugiant dans un espace en marge prédomine dans le récit. En revanche, les quatre romans qui suivront, *Le Jour du séisme*, *Garçon manqué*, *La Vie heureuse* et *Poupée Bella*, plus autobiographiques, marquent un tournant de l'écrivain vers les souvenirs du passé.

Nina Bouraoui passe ainsi du questionnement de l'existence et de sa présence au monde, au rôle de la mémoire dans l'élaboration de l'identité. Se souvenir, c'est lutter contre la mort, c'est retrouver un élan vital pour retrouver l'intégrité du moi à travers le passé, c'est parcourir un chemin à l'envers vers soi. Il s'agira alors d'examiner la fonction de la mémoire dans la représentation de l'objet perdu : la mémoire du mélancolique ressuscitera tout objet perdu pour le rendre vivant dans la conscience de l'auteur et aux yeux du lecteur.

C'est enfin dans les romans qui suivront ceux de la quête identitaire que Nina Bouraoui se libère du poids des souvenirs de son passé pour se réaffirmer dans le monde, en dehors des paramètres d'identification de genre ou de nationalité. Elle parviendra alors à transcender sa différence et son discours s'articulera en dehors d'un paradigme binaire qui la limite aux deux pôles composés par l'Algérie et la France. Il semble en effet que si on cultive trop la différence²³, on cultive la solitude en même temps, et donc l'isolement.

C'est ainsi que l'on observe une progression notable dans la thématique des romans, où le spécifique laisse la place à l'universel de l'expérience humaine. Le premier roman met en scène Fikria, dont l'histoire est profondément ancrée dans une Algérie d'après-guerre, privée de liberté, soumise à la claustration et victime d'une société phallocratique. On assiste progressivement à une libération de la parole par le biais d'une confession de l'héroïne à son psychanalyste dans *Mes mauvaises pensées* pour finir avec son dernier roman *Beaux rivages*, histoire d'une rupture sentimentale. Elle réaffirme une intention signalant une nouvelle orientation de son écriture, qui

²³ Le premier roman de Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, a été faussement considéré comme autobiographique et elle s'est complètement détachée de ce contexte algérien dans les trois romans qui ont suivi (*Poing mort*, *Le Bal des murènes* et *L'Âge blessé*).

n'est plus circonscrite par les circonstances de sa naissance. Nina Bouraoui en dit sur la pochette du roman :

C'est une histoire simple, universelle [...] J'ai écrit *Beaux Rivages* pour ceux qui ont perdu la foi en perdant leur bonheur. Pour ceux qui pensent qu'ils ne sauront plus vivre sans l'autre et qu'ils ne sauront plus aimer [...] et pour rappeler que l'amour triomphera toujours.

Le langage de Nina Bouraoui est de nature complexe. La poursuite d'une esthétique d'ordre lyrique et les exigences imposées par les thématiques existentielles doivent se négocier une place au travers des intrigues et des personnages. Il est d'ailleurs pertinent de noter que dans ses derniers romans, Nina Bouraoui abandonne ce lyrisme qui est pourtant sa marque de fabrique. Il est clair qu'à mesure qu'elle se rapproche de ses expériences de vie, le langage se passe d'effets de style et se défait de ses artifices. Alors que le mélancolique se définit par son refus de faire face au réel, les derniers romans montrent que c'est par le réel que Nina Bouraoui nous invite dans le cercle d'un questionnement sur le monde. Le sujet bouraouien parvient à faire le deuil de l'objet à mesure qu'il s'affranchit de son histoire et opère à un travail psychique qui, progressivement, dissipe sa souffrance narcissique.

Les protagonistes des quatre premiers romans partagent tous un trait commun qui constitue un des versants de la mélancolie : ils sont constamment en lutte contre le réel, qui les entraîne dans un espace de réclusion intérieure et d'errance. L'héroïne de *La Voyeuse interdite* concède :

Le mensonge s'insurge un jour dans votre vie. Difficile de savoir.
Balancier infatigable, il cogne entre les deux sphères opposées,

rebondit sur le plus puis sur le moins mais c'est toujours la vitre du réel qui se brise en premier, et nous nous laissons alors déporter par notre propre jeu vers un voyage sans valise. (10)

Quand la vie devient un fardeau, le sujet devient incapable de pouvoir trouver sa place dans une existence dépourvue de sens : la marge devient le lieu du retranchement, du refus du monde et le langage s'en fait l'écho.

L'écriture, expression de la mélancolie et son remède, ouvre les portes de la créativité. A ce propos, Nina Bouraoui affirme : « L'écriture, c'est mon vrai pays, le seul dans lequel je vis vraiment, la seule terre que je maîtrise²⁴ » La référence à la « terre » montre un besoin d'ancrage et derrière cette notion de « maîtrise » se cache le désir de dominer son affliction par le contrôle de l'écriture : seule la rigueur de l'art peut combler le vide de l'existence.

Le monde de l'espace intérieur entre en collusion avec l'espace dynamique de l'écriture, où l'auteur panse ses plaies et simultanément s'investit dans ce processus de création artistique. On observe dans le texte la faillite d'un langage conventionnel au profit de l'émergence d'un langage affectif, fragmentaire, à l'image du moi fracturé du mélancolique. Le rôle du lecteur consistera à combler les incomplétudes du texte, là où le sens doit être investi pour être saisi, car il s'agit d'un langage qui se suffit à lui-même et qui ne se justifie jamais.

Une écriture charnelle compose le discours qui rappelle l'injonction d'Hélène Cixous : « L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le ! » (*Les Voleuses de langue*, 40). Notons à qui s'adresse cette exhortation : le « tu/toi » est bel et bien la femme, qui est poussée à reprendre possession d'elle-même. Cette

²⁴ Dominique Simonnet, « Ecrire, c'est retrouver ses fantômes », *L'Express* Mai 2004.

philosophie de l'écriture chez Cixous, centrée sur le moi, rappelle les thèmes de la circularité et de l'enfermement chez Nina Bouraoui, d'où l'émergence d'un profond narcissisme, corollaire de la mélancolie. Dans *Poing Mort*, cette thématique est omniprésente. Notons dans le langage du personnage que la raison qui fait défaut ne se sait pas déficiente, d'où l'intervention implicite et furtive de l'auteur (dont nous avons mis les propos en italiques et qui se démarquent toujours des propos des personnages par son lyrisme) dans le discours du personnage narrateur :

Le cœur file, la raison déraisonne, la tristesse se mue en désespoir. Je retombe sur la pierre, incapable de lutter. Tapie dans l'ombre de mon ombre, je reste clouée au sol, le front bas, les genoux couverts de bosses, la gorge serrée par les premières convulsions de la honte, ne pouvant me recroqueviller que dans l'ancre de ma propre solitude. Sous mes paumes, le rien s'est arrêté de battre. (13)

Les italiques explicitent les sentiments de l'héroïne à l'origine de ses actes (elle retombe sur la pierre parce que son cœur bat fort et qu'elle perd la raison, envahie qu'elle est par la tristesse qui vire au désespoir), tandis que le discours du personnage ne fait que transcrire ses gestes. L'expression « tapie dans l'ombre de mon ombre » évoque le retrait mais aussi la peur, comme si un danger imminent la menaçait, alors que le recroquevillement souligne le renfermement de la jeune femme sur elle-même. Le corps auquel Cixous fait allusion n'apparaît chez Bouraoui que pour exacerber le sentiment d'isolement et de retrait du monde, signalant le motif par excellence de la mélancolie et l'incapacité de vivre avec l'autre, cet autre qu'il rejette violemment comme faux, mensonger et inauthentique.

La narratrice de *Poing Mort* ne cesse de faire référence à sa solitude : « Avec mes jambes, j'enlace l'idée d'un être » (14), « je tendais la main vers des fantômes connus de moi seule » ((21), « combat perdu d'avance, on rumine la défaite en silence, puis la douce mélancolie atténue la révolte » (38), « je meuble le plan de solitude » (39), « mon enfance fut solitaire et mélancolique » (42).

Cet isolement est d'autant plus exacerbé que la protagoniste est littéralement assignée à la fonction de gardienne de cimetière : « Je vis avec la mort, je meurs d'ennui avec la vie » (15), déclare-t-elle. Au-delà de l'enfermement, la circularité s'annonce comme impasse, issue impossible : « Je m'assaisonne puis me dévore, je suis mon propre anthropophage, je me nourris de moi » (35). Ce motif de la circularité, corollaire de la mélancolie se retrouve dans l'évocation du corps par la narratrice dans ce passage de *Poing Mort* :

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. (46)

La circularité du mouvement frappe par son intensité : la rondeur du nombril même évoque parfaitement ce retour vers soi, vers l'origine, renforcé par le cercle symbolique du cordon qui rappelle le cordon ombilical. Le verbe « ravalier », renvoie à un retour en arrière qui rappelle le regret du monde utérin qu'évoquait Kamel Daoud. Le nombril, par ailleurs, symbolise aussi le repli sur soi et l'isolement. « Modeler à nouveau le corps » et le « rentrer dans la peau de sa racine », vers ses origines, révèle le besoin impérieux qu'elle ressent de reconstruire son histoire, de renaître en voulant prendre le pouvoir de la création même pour se réinventer.

Julia Kristeva, Dans *Soleil noir* aborde la thématique de la mélancolie sur un mode similaire, axé sur l'isolement par rapport à autrui, en évoquant la notion fondamentale de la perte ainsi que le versant créatif de la mélancolie. En dépit du fait qu'elle définit brièvement la singularité de chacune de ces pathologies, Kristeva, contrairement à Freud, utilise les termes de mélancolie et dépression, parfois « tristesse » de manière interchangeable :

Les deux termes de mélancolie et de dépression désignent un ensemble qu'on pourrait nommer mélancolico-dépressif dont les confins sont en réalité flous (...) A partir de là, nous essaierons de dégager ce qui, au sein de l'ensemble mélancolico-dépressif, quelques floues qu'en soient les limites, relève d'une commune expérience de la *perte de l'objet* ainsi que d'une *modification des liens signifiants* » (19)

Au-delà de la perte de l'objet, on observe une incapacité à faire le deuil de cette perte. Plus loin, elle dit: « Ainsi, on parlera de dépression et de mélancolie sans distinguer toujours les particularités des deux affections, mais ayant une structure commune » (20). De la même manière, nous nous autoriserons à les envisager comme synonymes puisqu'il est question d'analyser les *mécanismes* de cette affliction. La protagoniste de *Poing Mort* affirme : « Mon enfance fut solitaire et mélancolique. Je décidais de ne plus grandir » (42). On observe là une vision quelque peu équivoque de la mélancolie : le moyen de maintenir le contact avec elle est de rester dans l'enfance, pour ne plus quitter cette mélancolie, en dépit même de son caractère destructif. La mélancolie devient un état désirable en même temps qu'elle est source de souffrance :

Elle est désormais le seuil interne de mon accablement, le sens impossible de cette vie dont le fardeau me paraît à chaque instant intenable, hormis les moments où je me mobilise pour faire face au désastre. Je vis une mort vivante, chaire coupée, saignante, cadavérisée, rythme ralenti ou suspendu, temps effacé ou boursoufflé, résorbé dans la peine. (14)

On observe dans l'expression « une mort vivante » un paradoxe évident, où la vie est malgré tout encore présente, en dépit de l'impossibilité de faire sens de cette existence. Pour Baudelaire, la mélancolie est le signe d'une élévation de l'esprit, la revendication d'une manière d'appréhender le monde par les sens, par le biais d'une perception aigue de la nature humaine et de l'existence. « La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste » disait Victor Hugo dans *Les Travailleurs de la mer*. Cette ambivalence, ou contradiction apparente, n'est pas sans rappeler ce que Sartre éprouvait à l'égard de la nausée dans le roman du même nom : « C'est un petit bonheur de nausée » (40), une « extase horrible » ou encore une « atroce jouissance » (186). Dans cette apposition transparaît le signe d'une inaptitude à mettre le curseur sur une émotion ambiguë. Le recours à l'oxymore en est une tentative.

Nina Bouraoui brosse le portrait d'un personnage mélancolique où l'impression qui domine, est que la joie est assimilée à quelque chose de commun, tandis que la mélancolie revêt une certaine profondeur. La narratrice de *Poing mort* affirme :

Je n'aime pas le rire, je n'aime pas mon prochain, je n'aime pas les jeunes, je n'aime pas les vieux, je n'aime pas les discours, je n'aime

que la situation d'extrême urgence, la gravité, ce doux moment teinté de mort où la fin sort ses griffes. (40)

Le mélancolique est celui qui vit toujours à l'écart dans une profonde solitude et en souffre en même temps qu'il s'en délecte :

La journée, j'erre dans la solitude comme un chien abandonné de ses maîtres dont l'unique jouissance est de tirer sur sa chaîne pour avoir encore plus mal ! (LVI 15).

L'image interpelle. Cette « jouissance » masochiste prend son origine dans la possibilité d'affirmer son indépendance en tirant sur sa propre « chaîne », comme pour mieux garder le contrôle d'une douleur qu'on pourrait lui infliger. La narratrice subvertit les modes de fonctionnement du pouvoir en s'infligeant elle-même la douleur, passant ainsi du statut de victime à celui de bourreau. Cette tentative peut être envisagée comme une volonté de se réapproprier une forme d'autonomie en opérant à un renversement des rapports de force. La pensée freudienne éclaire ce comportement d'une grande violence masochiste : en s'attaquant à moi, c'est l'autre que j'attaque (celui que j'ai intégré dans mon moi, et dont je ne peux faire le deuil).

Le mode de fonctionnement de la mélancolie repose sur une faculté illimitée de l'imaginaire, et en *constitue* la condition sine qua non. Kristeva n'affirme-t-elle pas : « Il n'est d'imagination qui ne soit, ouvertement ou secrètement, mélancolique » (15). Dans l'œuvre de Nina Bouraoui, cet imaginaire y occupe une place de choix :

La réalité s'effaça alors devant l'imaginaire. J'occupais mes mains avec des pâtes venues d'ailleurs, je pétrissais les figures d'un doigt

anormalement long, j'inventais des situations, des prologues et des épilogues fous. (PM 47)

La narratrice de *L'Âge blessé* pose un regard contempteur sur la société, quand elle ne fait pas preuve de totale indifférence à l'égard des autres. C'est, semble-t-il, la prise de conscience d'un abîme qui provoque cette mélancolie, ce paradis perdu, un exil forcé, d'où la prédominance d'une forme d'autosuffisance où l'homme devient inutile²⁵ :

L'homme est absent de ma plénitude, soustrait, arraché, il est une menace de fuite, une perte, une entaille, je suis mon centre d'intérêt et de désintérêt, l'affaire et l'ennui, le calme et la fureur, je suis ma contrée, insulaire, je m'accapare. (LAB 57)

La prise de conscience de cette autonomie devient aussi par là même une prise de pouvoir. Le penchant pour l'autarcie naît d'une peur fondamentale de l'autre qui menace son intégrité. Dès lors, l'autre n'a plus sa place :

L'homme m'encombre. Il m'est ajouté et non naturel. C'est un ordre, une charge, un obstacle inadmissible. Je m'en défais. Il juge, cingle, il condamne, accentue ma différence, mon étrangeté. Il entraîne ses petits à la guerre et rompt ma ligne d'équilibre. (58)

Ailleurs dans l'œuvre de Bouraoui, on trouve aussi : « J'alimentais mes heures de solitude grâce à un loisir séduisant mais dangereux : l'illusion » (PM 48) ou

²⁵ Beïda Chikhi, dans *Littérature algérienne: désir d'histoire et esthétique*, voit dans *Poing Mort* une critique sociale de son auteur : « une manière de raconter l'histoire des sociétés contemporaines coincées entre la mort et la mort, celle des individus en mal d'amour, en mal de souvenirs, vidés de désirs, qui voient leur présent se désosser, leur rêve s'écailler » (234).

encore : « Visionnaire, j'étais l'unique détentrice du troisième œil, la sonde précieuse qui fait imaginer (49).

Julia Kristeva rejoint la théorie freudienne selon laquelle le mélancolique est un être qui se distingue par sa singularité, rappelant ainsi la citation précédente qui affirme que « l'autre accentue [sa] différence, [son] étrangeté » :

Absente du sens des autres, étrangère, accidentelle au bonheur naïf, je tiens de ma déprime une lucidité suprême, métaphysique. Aux frontières de la vie et de la mort, j'ai parfois le sentiment *orgueilleux*²⁶ d'être le témoin du non-sens de l'Être, de révéler l'absurdité des liens et des êtres. (14)

L'argument est classique : la place privilégiée du mélancolique lui donne une ouverture qui lui facilite l'accès à la réalité d'un monde qui lui échappe. Il peut alors investir un espace « entre la vie et la mort » qui donne une vue imprenable sur l'absurde de l'existence. Il semblerait même que l'accès à cette « lucidité suprême » ne puisse se faire que par le biais privilégié de la mélancolie. Cette perspective a été mise en perspective, en particulier par Gide, qui déclare dans *Les Nouvelles nourritures* :

Notre littérature, et singulièrement la romantique, a louangé, cultivé, propagé la tristesse ; et non point cette tristesse active et résolue qui précipite l'homme aux actions les plus glorieuses ; mais une sorte d'état flasque de l'âme, qu'on appelait mélancolie, qui pâissait avantageusement le front du poète et chargeait de nostalgie son regard.

²⁶ Souligné par nous. Cet adjectif véhicule une notion de valeur personnelle exagérée, qui se manifeste par le sentiment d'une supériorité sur autrui.

Il entrait là-dedans de la mode et de la complaisance. La joie paraissait vulgaire, signe d'une trop bonne et bête santé ; et le rire faisait grimacer le visage. La tristesse se réservait le privilège de la spiritualité, et, partant, de la profondeur. (122)

Gide corréle l'état mélancolique à une forme de « complaisance » et d'inertie « flasque » où le sujet se laisserait aller, lâche et passif, ayant abandonné la lutte face aux vicissitudes de l'existence. Cependant, au-delà de la mélancolie comme motif narratif, l'écriture de la mélancolie devient remède en devenant instrument de l'imaginaire : une force motrice propulse la narratrice et la mène vers le chemin fertile de la production artistique. Elle parvient à transcender le monde qu'on lui impose et à se créer le sien propre. C'est ainsi que, par une transformation complexe, l'objet même de sa douleur devient simultanément le poison et son antidote, allouant ainsi une autonomie à son angoisse.

Les romans bouraouiens brossent le portrait d'une mélancolie qui afflige les personnages en se cristallisant sur leur corps, tel un poison qui envenime leur existence et qui, grotesque, vient déformer leur physionomie :

La tristesse est une substance vivante qui s'est fondue aux traits de mon visage, un menton incroyablement pointu plonge dans un cou granuleux, mes grands yeux indiscrets tombent sur des os saillants, le derme des joues est de texture parfaite mais sa couleur ressemble à une poire pourrie. Le désarroi a contaminé les formes faciales et je nomme mes disgrâces. (LVI 16)

Ici, l'affliction dont souffre la protagoniste est telle qu'elle trace de son empreinte indélébile la marque d'une maladie qui la dévore. Puis, contagieuse, elle s'attaque à l'environnement qui l'entoure :

Invisible tristesse ! Elle rend le temps statique comme un bloc de plomb contre lequel je me heurte, me frotte et me blesse tous les jours ; poisseuse, elle suinte du Très-Haut ; maligne, elle durcit sur le sol de ma chambre et sur les trottoirs de la ville gangrenée. (17)

Personnifié, le désespoir la submerge et envahit non seulement son espace intime, sa chambre, mais aussi l'espace public, exposant les autres potentiellement à cette affliction. En « rend[ant] le temps statique », elle réaffirme une des caractéristiques essentielles de la mélancolie : le sentiment de permanence des émotions, où l'impression dominante est un enlissement dans un présent intolérable. La tristesse serait le signal d'un moi primitif blessé, incomplet et vide. La tristesse est un ersatz d'objet auquel elle s'attache, qu'elle apprivoise et chérit. Cette tristesse, dévorante, rend la lutte impossible ; victime, elle ne peut que se résigner. Ce langage qui apparente les émotions à une entité monstrueuse capable de s'imprégner dans les moindres recoins d'un être ou du monde, semble hyperbolique. Kristeva propose un point de vue qui interpelle :

La puissance des événements qui suscitent ma dépression est souvent disproportionnée par rapport au désastre qui, brusquement, me submerge. Plus encore, le désenchantement, fût-il cruel, que je subis ici et maintenant semble entrer en résonance, à l'examen, avec des

traumas anciens dont je m'aperçois que je n'ai jamais su faire le deuil.

(14)

Au-delà de la mélancolie comme ressort littéraire jouant un rôle central dans la fiction, Kristeva identifie la mélancolie comme le résultat d'une perte intimement corrélée à un moment idéal dans la vie du sujet, période de rêve à jamais révolue. L'incapacité du sujet à « faire le deuil » provoque d'autant plus le désarroi que cette affliction fait écho à d'autres sentiments de perte déjà vécus dans le passé. Cette prise de conscience de son propre échec ravive des émotions enfouies. Notons que la référence à la perte est le plus souvent implicite dans les romans, il en est de même pour le moment où la perte a eu lieu puisqu'il n'est jamais véritablement nommé ni explicité. Tout semble résider dans l'imaginaire du personnage, qui se construit en rapport à ce qui n'est plus :

Ma vérité est blanche, j'ai passé l'âge de savoir, j'ignore la forme et les raisons de ma chute, de la précipitation. Je suis en forêt, voilà tout, mon voyage, obscur et défendu, est une fuite, une inconscience.

Ce qui est particulièrement remarquable, c'est le caractère purement hypothétique de cet état de bonheur absolu, dont on se doute qu'il n'a probablement jamais réellement existé, si ce n'est dans la certitude qui émane du sujet qui parle. Tout apparaît comme si l'exilée qu'elle est devenue voulait non seulement retrouver « le pays natal » mais la jeune femme qu'elle était autrefois quand elle l'habitait. Tout se passe comme si ce moment et ce lieu étaient idéalisés, sublimés par le sujet, d'où l'impossibilité de vivre dans le présent puisque l'obsession du passé que le personnage voudrait pouvoir réparer semble être la condition sine qua non pour

pouvoir enfin vivre sa vie dans le moment présent. L'expérience du temps devient alors tyrannique :

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 [...] Impossible de le rompre ! Le présent n'est pas plus que le passé et nous, qui aspirions à fondre en lui, écrasée par ses tentacules artificiels toujours tendus vers un avenir imaginaire, n'existons pas non plus. Ombre dans l'ombre des heures, infiniment petit dans l'infiniment grand, aujourd'hui est le jour où je ne suis pas ! (LVI 123)

Le sentiment de perte est conséquent, puisqu'il opère une mise à distance du personnage par rapport au monde. Incapable de gérer le moment présent, le protagoniste se réapproprie le temps en donnant une autonomie à sa mélancolie :

J'organise ma vie dans le secret. Je suis, vraiment, dans ma chambre. C'est le lieu de l'imitation. Je rapporte la réalité puis la modifie. Je marche en rond. (GM 27)

L'expression « marche[r] en rond » suggère l'impression d'un enlissement et d'une impossibilité de maintenir un rythme synchronique avec le temps. On retrouve ce même sentiment dans un autre roman de l'auteur :

J'avais choisi l'autre sens de la vie, la marche contraire, le pas à l'envers permettant de divaguer en pleine assemblée, de sentir ses jambes trembler sur un terrain plat, de marcher l'échine courbée pour

murmurer à sa guise l'insulte ou le sort jeté. J'optais pour l'ombre et la lenteur, je revendiquais l'aparté et la différence. (PM 49)

C'est dans la mélancolie que la protagoniste réaffirme son existence, car paradoxalement, l'expérience de la souffrance donne à sa vie une substance et en comble le vide. Ainsi, l'expérience de la douleur, en dépit de son caractère traumatique, procure un cadre, offrant un sentiment de sécurité et d'attachement. Dans « Maghreb and Melancholy : A reading of Nina Bouraoui », Van Zuylen en décrit le processus :

This is a mechanism that recreates unity within the self. The wholeness we crave will be destroyed, or at least betrayed, if the self continues to find new attachments in the present. Whenever we attach ourselves to a new interest, a new object of desire, we are undermining the presumable integrity of our person. (85)

L'argument est simple: l'attachement au présent ne peut être que source de déception, alors que l'attachement au passé permet de créer artificiellement une unité du moi, une impossibilité de dissociation entre le moi et le désir, car celui-ci est idéalisé à jamais, donc impossible à démentir :

Living in the past, albeit a traumatic one, protects the ego from its desire to wander. Fundamentally unfaithful, all too capable of losing its "primary" self in future odysseys, it will be frozen in time, an icon to itself. (85)

Ce rituel permet l'élaboration d'une sublimation d'un moment dans le temps, point de référence ultime, intouchable, qui ne sera jamais démenti par l'expérience.

L'expression « fixé dans le temps » indique que les choses peuvent être figées pour mieux être contrôlées et possédées. Elles deviennent ainsi moins effrayantes, plus familières pour l'individu. Cette fidélité que le mélancolique éprouve à l'égard de sa douleur est source de réconfort. Dès lors, tout ce qui appartient au passé est symbolisé par la perte, idéalisé. Vieillir, c'est perdre un peu de soi, c'est mourir, alors que l'enfance, c'est la vie :

Tomber. L'enfance est une chute en avant, un désistement de soi, une progression vers le bas (...) elle s'effondre : un jour, il faudra partir, quitter sa peau, perdre ses traits, s'effacer ...). L'enfant a peur, elle n'était pas destinée à mourir, protégée, aimée, serrée des siens. Tomber, avec la douleur de n'être rien, qu'un point mobile, un supplément. (LAB 72).

Cette conception de la perte en rapport à un bonheur désormais révolu est une idée que l'on retrouve dans *Poing mort*, second roman de Nina Bouraoui, et ce, par la personnification de la mort :

Pour mon dixième anniversaire, la femme en habit d'os fit teinter ses cloches en guise d'annonce du nouvel âge. Pendue au lustre du salon, un doigt pointé sur moi, elle s'égosillait en chantant l'air de la fin. J'embrassai le nombre à deux chiffres et quittai tristement ma peau de numéro solitaire. (30)

La fidélité à la douleur entraîne un sentiment de permanence et de stabilité, de continuité dans un présent qui menace sans cesse de déstabiliser le personnage. C'est un présent avec lequel il ne peut se connecter, dont il se sent dissocié, car le

changement, c'est la menace. Cette notion de continuité est cruciale et se révèle être un des motifs les plus saillants dans l'œuvre de Nina Bouraoui. Le mépris que les autres éprouvent pour le protagoniste n'est rien. Il ne menace jamais l'intégrité du personnage car ce regard contempteur est l'emblème de cette continuité qu'elle recherche à travers l'expérience même de la douleur, renforçant ainsi son moi intérieur.

Pourquoi s'intéresser principalement à ce qui a été perdu ? Pourquoi le personnage bouraouien est-il si obnubilé par sa peine, attitude qui semble aller à l'encontre d'un bien-être que nous recherchons tous ? La première raison, c'est qu'aussi paradoxal que cela puisse paraître, il en résulte que la mélancolie, expression de la perte de ce moment sublimé, est en réalité un processus délibéré mis en place par le sujet comme mode de réponse, afin de créer une forme de consolation, de réconfort. Il occupe l'espace de la perte, il remplit le vide. Ce processus ne provient donc pas d'un simple réflexe automatique de l'esprit. La mélancolie est un mal qui a pour caractéristique de séduire sa proie. La victime de la mélancolie, tout en souffrant de son état, s'y complaît de la même manière que Narcisse se complaît en se regardant, ignorant le danger de la mort qui l'attend, comme le décrit Kristeva :

La dépression est le visage caché de Narcisse, celui qui va l'emporter dans la mort, mais qui l'ignore alors qu'il s'admire dans un mirage.

(15)

De plus, le mélancolique fait de sa douleur le centre de son monde, lui permettant d'oublier ainsi l'objet de sa perte. Adam Philips, auteur de *Terror and Experts* et cité par Van Zuylen, affirme :

This version of the self, inspired by fantasies of purity, becomes the enemy of free association; terrorized by exchange, its project is to define and sustain the idea of a real thing, to keep the self true. (85)

L'attachement à la mélancolie lui assure un sentiment d'intégrité et d'allégeance à son expérience traumatique. Simultanément, cette fidélité devient l'élément qui pérennise la présence de l'écriture, où élan et abattement cohabitent. Cette pulsion d'écriture qui parle de l'angoisse de vivre semble à première vue antinomique. Comment peut-on en effet créer à partir d'un sentiment de néant ? Comment négocier ce besoin de rien avec ce désir d'écrire (qui est en réalité un désir d'éternel) ?

Le mensonge s'insurge un jour dans votre vie. Difficile de savoir. Balancier infatigable, il cogne entre les deux sphères opposées, rebondit sur le plus puis sur le moins mais c'est toujours la vitre du réel qui se brise en premier, et nous nous laissons alors déporter par notre propre jeu vers un voyage sans valise. (LVI 10)

Pour Fikria, le mensonge est la seule arme qui puisse lutter contre le réel, arme qu'elle utilise pour se propulser au-delà de sa mélancolie. C'est une manière de réinventer un espace imaginaire dans lequel elle peut créer une forme de représentation : dans le livre et grâce au livre, elle prend vie, elle se fait vivre. Le livre alimente sa vie, à défaut d'en être le point de départ biographique, sa source d'inspiration :

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

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

Notons que le primat de la fiction sur la réalité dénote clairement un refus du réel et du présent, ainsi qu'une volonté d'établir à tout prix un lien de continuité entre le moi et son désir, par le biais de la création littéraire. La chose devient quelque peu complexe si l'on prend en considération le fait que Nina Bouraoui met en scène un personnage qui veut échapper à sa mélancolie en écrivant, d'où une mise en abîme du processus. A ce propos, le lecteur est en droit de se poser la question de savoir si la narratrice ne commencerait pas à confondre réalité et fiction, et à aller jusqu'à considérer que ce en quoi sa démarche consiste, c'est tout simplement retranscrire la réalité de sa vie, sans se rendre compte du processus de transfiguration du réel qui s'opère. Quoi qu'il en soit, cette mélancolie est bien en relation avec l'écriture car c'est elle qui la stimule :

La tristesse me donne bien des mots et des maux, je la touche du bout des doigts et l'empoigne parfois, je bois dans sa coupe et elle me couvre de ses ailes à l'envergure inhumaine, elle enfreint les lois, scalpe la joie, elle transforme les autres en ombres, en empreintes d'ombres, en filtres invisibles, en Noir. (LVI 17)

Transgressive (« elle enfreint les lois »), nourricière (« je bois dans sa coupe ») protectrice (« elle me couvre de ses ailes »), mais aussi destructrice (« elle scalpe la joie »), la mélancolie offre un voyage à travers les méandres de l'imaginaire,

en même temps qu'elle représente un mode de création artistique projetant un monde narcissique qui annihile autrui (« elle transforme les autres en ombres, en filtres invisibles »). C'est ainsi qu'elle se fraie un chemin vers une forme de transfiguration à travers l'écriture, l'art, en somme, comme le résume Kristeva :

La création littéraire est cette aventure du corps et des signes qui porte témoignage de l'affect : de la tristesse, comme marque de la séparation et comme amorce de la dimension du symbole. (33)

Seule la mélancolie constitue un véritable remède à la tristesse et redonne à une vie fragmentée une nouvelle forme de cohérence et de valeur qui lui faisaient défaut. Kristeva affirme :

L'affect dépressif peut être interprété comme une défense contre le morcellement. En effet, la tristesse reconstitue une cohésion affective du moi qui réintègre son unité dans l'enveloppe de l'affect. L'humeur dépressive se constitue comme un support narcissique certes négatif, mais néanmoins offrant au moi une intégrité, fût-elle non verbale. (29)

L'idée de la « réintégr[ation] du moi » qui permet au sujet de conserver un sentiment d'unité dans la désintégration est un leitmotiv chez Bouraoui. On observe que le sujet parvient à stimuler son imaginaire et transfigurer le monde incohérent qui l'entoure pour l'assujettir à son besoin d'unité, au désir de se fondre avec l'autre, de devenir son enfant, dans un lien inaliénable, celui de la filiation. Ici, c'est la forêt qui permet la fusion. Elle est une constante dans le récit et elle est assimilée à la mère aimante, nourricière et purificatrice, offrant au personnage son pouvoir protecteur :

Je rampe, me vautre, m'essouffle, la forêt est bonne, elle disculpe, protège du regard, atténue la faute, l'enserme, elle gaine la honte, rassemble les branches pour me cacher. Je suis son enfant, adoptée, un rejeton contracté sur le tard, une pitié intégrée, une dernière volonté des bois. (LAB 10)

L'intégration (voire assimilation) vers la forêt permet de se soustraire au regard des autres qui jugent pour le personnage qui cherche l'innocence et la pureté. C'est ce que la forêt lui offre, l'absolvant de tous des péchés car la forêt est non seulement salvatrice, mais elle est aussi purificatrice. Le besoin de fusion est tel que dans l'imaginaire de la protagoniste, la forêt-mère se transforme progressivement en amante, objet de désir, tel un fruit défendu dans le jardin originel :

La terre est ma compagne, une maîtresse femme m'enveloppe dans ses plis, les sillons d'un sexe ancien. Je jouis des plaisirs simples, une framboise sous la ronce, un nid découvert, une portée de six, un combat de cerfs, ma main entre mes cuisses. (LAB 11)

Le personnage entretient une relation fusionnelle avec la forêt et lui procure le sentiment illusoire que la perte n'a jamais eu lieu. Du point de vue de la romancière, écrire la perte est une manière de *recréer le lien*, de se réinventer. Kristeva souligne :

Nous sommes ici devant un paradoxe énigmatique qui ne cessera de nous interroger : si la perte, le deuil, l'absence déclenchent l'acte imaginaire et le nourrissent en permanence autant qu'ils le menacent et l'abîment, il est remarquable aussi que c'est de désavouer ce chagrin mobilisateur que s'érige le fétiche de l'œuvre. (18)

En tout état de cause, ce « chagrin » est la preuve tangible qui démontre que la perte symbolique de l'objet, ou du moment, demeure douloureuse. Cette tristesse est l'expression même du refus de faire le deuil de cette perte. Ce rapport à un moment idéal n'est pas sans rappeler la théorie de Lacan. Dans l'expérience psychanalytique, le stade du miroir est la prise de conscience formatrice du sujet qui, par l'entremise de son reflet, initie son processus de dissociation (et paradoxalement d'unité). Il anticipe l'introduction de l'*autre*, permettant ainsi un détachement du moi narcissique, période où le *je* et le monde ne font plus qu'un.

Cette unité irrémédiablement perdue pousse le sujet à se noyer dans un état nostalgique, un *hors-temps*, comme pour s'extraire de la fatalité, et s'arracher à une forme de diachronie qui ne peut que le confronter à la perte de l'objet. Le sujet ressent alors une profonde angoisse liée à cette perte de la chose aimée. Puisqu'elle a été perdue, elle est maintenant détestée car le sujet en a été séparé et développe alors une relation d'animosité en rapport à cette perte. Kristeva en décrit les ressorts :

La dépression, comme le deuil, cache une agressivité contre l'objet perdu, et révèle ainsi l'ambivalence du déprimé vis-à-vis de l'objet de son deuil. « Je l'aime (semble dire le dépressif à propos d'un être ou d'un objet perdu), mais plus encore je le hais ; parce que je l'aime, pour ne pas le perdre, je l'installe en moi ; mais parce que je le hais, cet autre en moi est un mauvais moi, je suis mauvais, je suis nul, je me tue. » (20)

Cette schématisation du parcours de pensée du mélancolique permet d'offrir une piste face au paradoxe auquel nous faisons allusion précédemment : le plaisir et

la douleur, la haine et l'amour, tout l'attirail ambigu des sentiments qui hantent le mélancolique provient du fait qu'ils sont confusément dirigés vers lui-même et vers l'autre (vers l'objet) en même temps.

Cependant, l'autre ayant été intégré en soi (pour ne pas le perdre et parce qu'il est l'objet de notre amour), ce mécanisme peut mettre en lumière la raison pour laquelle le sadisme ainsi que son contraire, le masochisme, apparaissent avec autant de constance dans l'œuvre de Bouraoui, ici dans le même roman :

En un tour de main et de sourire, j'expédie la plainte hors de mon chemin, taquine le geignard, bouscule le faible, pince le nez des pleureuses, botte le derrière des retardataires et je m'esclaffe sans y croire devant les nouveaux temples dressés ces maisonnées vides qui écartent pour un instant l'odieuse sensation de prier pour une charogne. (PM 15)

Et plus loin :

C'est ainsi que je décidais d'ouvrir ma face pour contempler son fond de tiroir, son animatrice enfouie derrière les veines, baignant dans le liquide et la mollesse. Une lame de rasoir attendait sur la tablette du lavabo. Un bout de mort sur une céramique brillante [...] Je fis glisser la lame sur le visage. Elle s'arrêta au point le plus tendre [...] Puis, une cicatrice en forme de fermeture Éclair se referma sur le bout d'âme découvert [...] Cette nuit-là, la mort ne vint pas me voir. (PM 63)

Cet exemple illustre le degré ultime du mal que la protagoniste s'inflige en allant jusqu'à risquer de mettre sa vie en danger. On observe les deux phénomènes,

sadisme et masochisme dans une scène du premier roman de l'auteur, où elle est à la fois victime du sadisme de l'autre en même temps qu'elle y participe en prenant en charge le prolongement de sa souffrance :

[...] il arrache la peau carmin et aphteuse, s'introduit dans les creux les plus obscurs, plante ses échardes dans mes gencives et jaillit alors une douleur brûlante accompagnée d'un sang neuf, enivrant par son sel, excitant par son trajet inhabituel [...] je lave ensuite ma bouche avec une gorgée généreuse de parfum musqué, et l'alcool creuse plus profond mes plaies encore ouvertes. (LVI 43)

Le plaisir qui semble poindre dans cette expérience peut s'expliquer par la satisfaction dont elle jouit du mal qui est fait à cette partie d'elle qu'elle abhorre. Dès lors, la prise en charge personnelle de cette douleur en ravivant la plaie avec de l'alcool, peut en réalité s'apparenter au sadisme puisque ce n'est pas elle la cible, mais bel et bien l'objet de son dégoût, ce qui renvoie à la théorie de Kristeva explicitée plus haut. Cette construction esthétique et théorique permet à l'auteur de neutraliser toute tentative d'interprétation hâtive, en tentant de puiser dans l'arsenal psychanalytique des éléments enfouis dans l'inconscient féminin.

Le mélancolique veut s'échapper du présent car il représente la matérialisation de sa souffrance, la preuve même du désespoir qu'il ressent face à son existence. Le présent est constamment perçu comme l'opposé de ce passé glorieux, ce moment idéalisé dont il n'a su faire le deuil. L'expérience du présent est vécue à travers le filtre déformant du temps. Cet exil du présent constitue une caractéristique saillante de la mélancolie, en même temps qu'il représente une stratégie de survie pour mieux

gérer sa mélancolie. En même temps, le personnage est pris au piège d'une temporalité décentrée où toute perspective d'avenir demeure exclue. Van Zuylen remarque :

The melancholic, for all his or her passive demeanor, is the most active opponent of the present, of current events. In fact, the melancholic is immune, even uncannily impervious, to the present, since everything is necessarily refracted through the memories of a better world. So the melancholic, by remaining outside of the constraints and the contingencies of time, is capable of generating an autonomous, purely abstracted zone. (89)

Quand toute expérience est vécue à travers le prisme d'un passé glorieux, l'idéal se brise contre le roc de l'existence, et le besoin de protection devient alors impérieux. En échappant à la tyrannie du temps et de la mémoire, le sujet se soustrait de la souffrance qui en résulte. Cette « zone » indéterminée dont parle Van Zuylen, c'est l'espace du monde intérieur de la protagoniste dans lequel elle se retranche et grâce auquel elle conquiert une nouvelle forme d'autosuffisance :

J'ai investi la maison, je fais corps avec elle, elle fait corps avec moi, c'est un ventre, une arche, un vaisseau clos dont je suis le résident permanent. Je déteste l'ouverture, [...] je préfère l'antre 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. Je garde, je ravale, absorbe, réingurgite. Je me nourris du dedans, mon paysage est la caverne de mes entrailles, ma vie n'est pas

une fille du dehors, elle est définitivement rentrée, sous cloche et sous silence. (LBDM 35)

La relation symbiotique qu'entretient la protagoniste du *Bal des murènes* avec sa maison semble s'apparenter à la relation tout aussi intime qu'entretient une mère avec son enfant : les références au « ventre » et au fait de se « nourri[r] de l'intérieur » sont des réminiscences du stade prénatal, où le lien inaliénable offre protection et sécurité. On imagine la maison comme l'autre dans lequel elle se retranche en position fœtale pour ne pas affronter « l'extérieur », à savoir les hommes.

L'indépendance que s'octroie la protagoniste lui permet d'inventer ses propres règles en toute autonomie car elle n'est redevable de rien, recluse dans son monde :

J'avais choisi l'autre sens de la vie, la marche contraire, le pas à l'envers permettant de divaguer en pleine assemblée [...] J'optais pour l'ombre et la lenteur, je revendiquais l'aparté et la différence, [...] mon corps avait pris pour moule mes pensées. (PM 49)

L'empreinte des « pensées » qui marquent son corps révèle le caractère 'autiste' de la protagoniste dont on réalise qu'elle est incapable de se rendre perméable à autrui pour *entrer en relation*, et qui se positionne au *centre* de son univers, au centre de la création. Cet espace que la mélancolie se crée est un lieu qui ne correspond plus avec le monde extérieur.

Ce moi, qui veut s'échapper de la tyrannie de sa condition, prend conscience que cela n'est possible que par le processus créatif de l'imagination. Le malaise existentiel aboutit à la création d'un espace identitaire possible qui libère le moi :

La tristesse me donne bien des mots et des maux, je la touche du bout des doigts et l'empoigne parfois, je bois dans sa coupe et elle me couvre de ses ailes à l'envergure inhumaine. » (LVI 17)

Cette échappatoire possible est la preuve de la domination (ainsi que la victoire) de l'imaginaire sur le réel. Dès lors, pour le mélancolique, l'enjeu est d'engager la faculté de mobiliser sa subjectivité toute entière pour faire écran au monde. Cet imaginaire ouvre les portes de la licence poétique, une approche esthétique singulière qui permet d'envisager le moi dans un contexte libéré des contraintes grâce à la construction d'un espace hors lieu et hors temps. Il s'agit alors de faire abstraction des contingences et obligations du réel, pour réinventer ses règles à l'intérieur même de cet espace.

Selon Kristeva, le manque est nécessaire pour permettre l'émergence du signe. C'est le manque qui définit le mélancolique puisque c'est ce manque qui est à l'origine de la création, sans lequel il n'y aurait rien. Dans *La Voyeuse interdite*, on remarque l'importance du personnage d'Ourdhia, la fidèle servante, au sujet de laquelle la narratrice confie :

Grâce à elle, j'allais pénétrer dans un monde irréel mais bienfaisant : le monde de l'Imaginaire [...] Elle s'asseyait au bord de mon lit, une main posée sur mon front, l'autre sur mon cœur et me contait avec un accent étranger le curieux récit du désert ». (LVI 52)

La servante devient une inspiration pour la narratrice, qui, elle aussi à son tour va succomber au plaisir libérateur du mot. Le pouvoir évocateur des mots stimule l'imagination fertile de Fikria :

Une couleur ocre inondait ma chambre, j'oubliais l'interrupteur, le fil jaunâtre attaché à son abat-jour, l'ampoule poussive n'existait plus. Deux rochers avaient surgi au pied de mon lit, une douce bise soulevait mes rideaux, derrière la fenêtre, un étang de sel cloqué de fleurs lunaires se dessinait, sous la porte, trois roses fossilisées dans les grains de sable naissaient, aussi fragiles que le verre, elles glissaient leurs pétales de sable entre les rainures du bois et embaumaient ma chambre d'une odeur nouvelle. (LVI 53)

La construction du personnage de Fikria s'élabore au confluent de deux lignes articulatoires qui sous-tendent la thématique du roman. D'une part, il s'agit d'une jeune femme pour qui le monde du dehors est dorénavant inaccessible, donc à qui *l'accès même à la réalité* est renié. D'autre part, le besoin d'évasion rendu impossible par la claustration devient un impératif qui pousse l'héroïne à accéder au réel par l'imaginaire :

Guidée par les étoiles, elle avait atteint la région la plus nue, la beauté sans appareil, l'essence même du sublime : Le Ténéré, Vidé du vide, absolu de l'absolu, centre de la terre, épicycle du néant, ce lieu couronnait enfin la marche disciplinée de la nomade, là, elle communiait avec la réalité. (54)

Notons comment cet espace est l'exemple parfait de l'espace rêvé, et comment dans l'élaboration de la description, il fait écho à celui créé par le mélancolique. Il reprend les motifs du réel, tout en incorporant subtilement les éléments d'une nouvelle réalité fantasmée, un idéal d'absolu et qui aspire au spirituel

(elle « communiait avec la réalité »). Cette imagination est en rapport direct avec celle d'Alya dans *Sauvage*, autre versant de Fikria :

Je vais toujours là où le réel n'existe pas et je sais que ce n'est pas bon pour moi, que j'ouvre une porte sur une autre porte et cela à l'infini, cela arrive dans ma vie de tous les jours, quand je regarde le ciel et les nuages. (68).

En dépit du fait que « l'épicentre » est assimilé au « néant », il symbolise le lieu d'une énergie centrifuge à partir duquel le mélancolique puise sa force, son élan. De plus, le centre a pour effet d'offrir un contrepoids à la marginalité de son existence tout en symbolisant non pas le vide, mais l'absolu, vu comme l'essence de la pureté. Cet absolu constitue un monument érigé à la mémoire d'un vécu glorieux, vestige du passé. La quête d'absolu manifeste le désir d'affranchissement du moi, qui, marqué par le poids de son trauma, n'a plus la capacité d'offrir un espoir de renouveau.

De sa forteresse intouchable, elle devient alors celle qui voit mais qui ne peut être vue : « J'arrive à me dédoubler : je suis pion et objet à la fois » (LVI 61). Il lui devient possible d'être à la fois sujet et objet avec un rapport au monde sans médiateur, d'où ce sentiment de puissance et source de pouvoir absolu. Elle est l'auteur de son propre théâtre, actrice, dramaturge, metteur en scène :

Je ne suis pas dupe de ma vision des choses. A mon gré, elles se travestissent, s'arrachent à la banalité du vraiment vrai, elles se réclament, s'interchangent et, une fois le masque posé sur leur étrange figure immuable, elles se donnent en spectacle. (LVI 10)

De cette relation naît une forme de résurgence où l'héroïne se sert de ce double dissocié pour servir d'écran au monde, la protégeant de tout point de contact :

Concentrée sur les choses, sur mes gestes et sur mes pensées, je devenais mon propre témoin, et par un effort réflexif, je me regardais étreindre l'aventure. Les objets avaient revêtu le voile de la mort, avant l'heure, j'assistais et participais à de joyeuses funérailles : les miennes. J'enterrais mon enfance pour aller vivre au-delà d'elle, de moi et du connu. (LVI 124)

Cette capacité de se voir comme autre et de devenir « témoin » de son propre sort est salvatrice parce qu'elle permet de créer un double capable d'absorber les douleurs à sa place, lui donnant ainsi l'impression illusoire de maintenir l'intégrité de son moi, comme si, intact, il n'était pas affecté par le monde. C'est aussi grâce à ce processus de projection mimétique que l'héroïne se donne la possibilité de créer une distance afin de mieux se protéger.

Dans l'écart qui naît d'une confrontation entre un moment mythique (perdu et constamment désiré) et un espace temporel, émerge le motif de la mélancolie. L'impossibilité de retour au moment perdu est un élément structurel central et prive les textes de toute possibilité d'espoir, d'où le rôle central de l'imagination qui subvertit les règles et déjoue les pièges de la réalité en la travestissant. Tel le petit garçon, misérable, haï par sa mère, maladif et profondément mélancolique dans *Le Bal des murènes* qui clame :

Maître de danse, je m'entraîne dans l'autre monde, la contrée de la déviance. J'enjambe les barrières, je colonise l'autre refoulé, je le

normalise, il devient ma réalité. Je cours dans le sous-sol de la pensée droite, le gouffre d'où je tire mes plaisirs. (49)

Enfin, dans *La Voyeuse interdite*, à travers le portrait singulier de l'arbre, le lecteur attentif ne peut être que troublé par la similitude entre l'arbre et le mélancolique, dont nous avons brossé le portrait dans ce chapitre. Cet arbre ne semble-il pas incarner la mélancolie même ?

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'émettaient 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. Une nuit, des hommes venus de la ville en camion surélevé percutèrent cette insolente présence. 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 plus éclairer la sépulture dénudée. Ni fleur ni prière, juste une sombre empreinte qui ne figure pas sur ma carte. (LVI 55)

Outre les éléments significatifs qui soulignent la personnification de l'arbre, le signe de la mélancolie ici, c'est l'ombre : « une ombre marron, le sable se souvient ». L'ombre incarne l'empreinte du souvenir, la persistance de la mémoire qui maintient encore et toujours le lien du mélancolique avec ce qui a été et ce qu'il a été. Le

mélancolique est quelqu'un qui, prisonnier de sa mémoire, n'oublie pas. La persistance de la mémoire est la preuve même de son allégeance à son histoire.

Chapitre 2 : Mémoire et identité

J'ai voulu oublier l'Algérie, mais elle est revenue avec l'écriture. Ecrire, c'est retrouver ses fantômes.²⁷

Le cinquième roman de Nina Bouraoui, *Le Jour du séisme*, représente une étape charnière dans le parcours romanesque de l'écrivaine. Il constitue une brèche dans le mur du silence des récits qui précèdent où les personnages, cloîtrés dans leur mélancolie, refusent tout accès à l'autre. On trouve dans ces romans, on l'a vu, des personnages dépourvus de substance, dont la description est réduite à la portion congrue, et qui incarnent l'impossibilité de la relation au monde. Ces personnages, entités éthérées, ne se manifestent que par leurs pensées, comme si leur corps n'existait pas. Animée du besoin de conférer un sens à son existence, l'écrivaine ouvre les portes de son monde intérieur et n'a de cesse de le questionner dans toutes ses contradictions.

Dans *Le Jour du séisme*, les lieux ne relèvent plus de l'imaginaire, comme c'était le cas dans *Poing mort*, *Le bal des murènes* ou *L'Âge blessé*, d'ailleurs estampillés « romans ». *Le Jour du séisme* n'est pas ainsi désigné et brouillées sont les frontières entre réalité et fiction, auteur et narrateur, catastrophe naturelle et drame personnel. Ce récit a pour fonction essentielle de forcer le sujet bouraouien à sortir de son isolement, à « retrouver ses fantômes » face à un monde en pleine crise. C'est de

²⁷Dominique Simonnet, « Ecrire, c'est retrouver ses fantômes », *L'Express* Mai 2004.

cette confrontation que naît la possibilité d'une ouverture vers une conscience de soi et des autres.

Le séisme du 10 octobre 1980 à Alger sert de point de départ et fait remonter à la surface les tensions latentes. Cette secousse tellurique et psychologique révèle de manière poignante le déchirement de l'enfance algérienne de Nina Bouraoui. C'est par ailleurs ce drame qui provoquera l'exil de sa famille pour la France. En remontant le chemin de la mémoire pour la première fois dans ses romans, l'auteur évoque un événement réel en déroulant le fil d'Ariane de sa jeunesse. Très tôt dans le récit, on saisit la véritable dimension du séisme qui ébranle le monde physique mais aussi et surtout le monde intérieur de l'héroïne.

Ce roman²⁸ préfigure une nouvelle forme d'écriture en ce que de nombreux éléments corrélerent avec l'histoire de la vie de Nina Bouraoui. Le personnage de la sœur de la narratrice, Djamila, est le même que celui de la sœur de l'écrivaine. Lors d'entretiens avec des journalistes, Nina Bouraoui a souvent évoqué l'expérience de ce séisme, puisqu'elle vivait encore à Alger en 1980. On remarque aussi une similarité entre les descriptions de la nature, l'évocation des souvenirs de jeunesse et ceux qu'elle décrit dans les récits plus autobiographiques qui suivront (*Garçon manqué*, *Poupée Bella*, *Appelez-moi par mon prénom*, *Sauvage*, entre autres).

On pourrait voir dans ce récit et ceux qui suivront une esthétique qui tend au solipsisme, tant il est vrai que le discours s'articule autour de l'expérience exclusive du moi intérieur en relation avec sa réalité subjective. Le séisme est l'instrument qui autorise l'accès à cette intériorité.

²⁸ Nous prenons la liberté d'utiliser ici le mot roman dans son équivalence avec récit, et non dans sa dimension fictive.

Selon la définition du Larousse, le solipsisme représente une « conception selon laquelle le moi, avec ses sensations et ses sentiments, constitue la seule réalité existante dont on soit sûr ». Une définition d'André Lalande²⁹ confirme que le solipsisme est une doctrine qui consiste à « soutenir que le moi individuel dont on a conscience, avec ses modifications subjectives, est toute la réalité ». Le Robert fait référence à un « idéalisme d'après lequel il n'y aurait pour le sujet pensant d'autre réalité que lui-même.³⁰

On pourrait opposer cette conception (selon laquelle le moi et ses sensations constituent la seule réalité) au politique, qui par définition est ancré dans la réalité. Si l'on privilégie cette lecture d'un moi qui repose sur les émotions et exclut les autres, on évacue *ipso facto* toute possibilité d'interprétation culturelle³¹ de l'expérience du monde que Nina Bouraoui donne à voir. Il faut dire que c'est bien trop souvent que ces approches culturelles ou politiques sont privilégiées. Le moi est un sujet récurrent dans l'œuvre toute entière de l'auteur et dans la grande majorité des romans, c'est la perspective du « je » qui est favorisé. Plus tard, dans *Mes mauvaises pensées*, l'auteur-narratrice évoque ce moi, qui représente bien ce « je » bouraouien quand elle dit 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,

²⁹ *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF.

³⁰ Dans *L'être et le néant*, Jean-Paul Sartre affirme: « Deux solutions pour l'idéaliste: ou bien se débarrasser entièrement du concept de l'autre et prouver qu'il est inutile à la constitution de mon expérience; ou bien affirmer l'existence réelle d'autrui. La première solution est connue sous le nom de solipsisme » *L'écueil du solipsisme*, p 284.

³¹ Par exemple, voir : « L'interculturalité dans *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui », « Paroles et regard(s) inter-dits dans *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui », « Le chant morne d'une fille cloîtrée : *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui » ou « Nina Bouraoui ou le regard libérateur d'une écriture migrante ».

quelqu'un qui n'est plus moi ou qui serait un *moi* que j'aurais longtemps tenu étouffé. (MMP 9)

Dans *Sauvage*, elle évoque aussi la souffrance, qui pousse au mutisme : « Je faisais semblant, ma tristesse était un secret. » (39) Ce moi auquel elle fait référence est un moi universel³². L'auteur décrit dans la citation l'expérience d'un moi qui est ébranlé dans ses fondations mêmes parce que ce moi qui se révèle à sa conscience est un moi qui menace son équilibre interne. Il a été « étouffé » et désire maintenant se libérer.

Dans *Le Jour du séisme*, il s'agit également d'un enjeu identitaire où le moi est confronté à une crise. Il est alors question de comprendre dans quelle mesure cette expérience humaine affecte le sujet et l'impact qu'elle a sur sa vie toute entière. Une lecture simplement sociologique ou politique tendrait à invalider la thématique qui gouverne l'écriture de l'auteur, centrée autour d'une quête identitaire qui ne peut se limiter à une culture. *Le Jour du séisme* illustre le moment où le sujet s'expose à ses peurs qui ressurgissent parce que le travail de la mémoire aide à les ressusciter. Le tremblement de terre n'est qu'un prétexte pour tendre un miroir au moi, et pour que son reflet puisse se réfléchir dans les mots.

La mémoire joue un rôle fondamental dans la conception solipsiste du moi. Parce que l'auteur-narratrice se remémore cet événement traumatique de l'enfance, la mémoire constitue le seul recours dont elle dispose pour revivre ce moi du passé et le

³² A ce propos, l'étude de l'évolution des couvertures des romans de Nina Bouraoui en dit long sur ce désir d'universalisme. Pamela A. Pears dans son essai *Front Cover Iconography and Algerian Women's Writing* note un changement notable après *La Voyeuse Interdite* : « From *Poing Mort*, no paperback book cover has again featured a veiled woman or an allusion to one. Instead, a paratextual shift took place, one in which her photograph began appearing on the front cover [...] as an act of defiance ». (138)

confronter à son moi actuel. La mémoire pérennise le passé et l'écriture a le pouvoir de le conserver. A l'occasion d'un entretien³³ pour la sortie de son livre, Nina Bouraoui évoque une analogie entre écriture et mémoire :

J'ai toujours pensé que l'écriture était un travail de mémoire, une façon de fixer le temps, de le rendre un peu plus éternel. Écrire ce livre, c'est fixer mon enfance pour qu'elle ne parte pas, c'est aussi fixer des lieux pour ne pas qu'ils disparaissent et c'est surtout fixer une ville, Alger, telle que je l'ai connue, telle que je l'ai vécue, telle que je l'ai ressentie pour ne pas qu'elle s'éloigne de moi.

L'écriture stimule le souvenir et constitue le moyen de se rapprocher de son enfance, de la côtoyer de nouveau dans le but de continuer à entretenir un lien avec elle. Ecrire, c'est rapporter la mémoire, qui a le pouvoir d'immortaliser le temps et permet à l'auteur de renouer avec la jeune fille qu'elle était.

La mémoire, c'est aussi le refus d'une forme de linéarité temporelle au profit d'un mouvement aléatoire où la chronologie du temps n'a plus d'emprise. En parlant de ce qui a été mémorable et douloureux, Nina Bouraoui crée dans le récit une structure qui imite le chaos des émotions. Les chapitres n'ont pas de titres, et peuvent être lus dans n'importe quel ordre. En outre, en faisant renaître les événements du passé, l'auteur tente d'élucider leur part de mystère.

A ce propos, dans *Le Jour du séisme*, Nina Bouraoui affirme : « Ma terre n'existe que par ma mémoire. » (87). Ce n'est donc que stimulée par l'expérience du souvenir que la réalité de son enfance prend forme. Cela veut également dire que

³³ Entretien avec Christine Rousseau, « Nina Bouraoui et le Jour du séisme », *Le Monde*, Septembre 2000.

privée de mémoire, elle serait privée de sa terre. Pour autant, n'ayant qu'une vision partielle du monde – l'accès à la mémoire étant limité – elle en déforme l'autre partie à sa guise : « Je deviens invalide. Seule ma mémoire reste. Elle induit l'image, les voix et les lumières. Elle donne le silence. Elle redresse le réel. » (16)

C'est la vie qui débouche sur l'écriture, c'est elle qui la nourrit. Peu importe la part de vrai et ce qui emprunte à l'imagination. La mémoire est susceptible de faillir, d'où le « silence » qui peut rendre « invalide », ou impossible l'accès aux souvenirs du passé. Il s'agit alors de combler les interstices pour « redresser le réel », on le façonne pour le rendre congruent et compléter le tableau. Parce que la mémoire chez Nina Bouraoui est une mémoire émotionnelle, la fidélité stricte aux faits réels n'est pas une priorité. Ce qui est réel n'est pas relatif aux faits, mais bel et bien aux émotions.

Nina Bouraoui modèle ce réel afin de délier les nœuds de son enfance et de la confronter : « écrire, c'est retrouver ses fantômes », parce que « l'enfance devient une inquiétude », (58) sans l'écriture pour mieux la comprendre. Sous un point de vue freudien, on peut dire que le tremblement de terre a métaphoriquement provoqué le moi à libérer sa libido de l'objet perdu pour qu'il puisse quitter l'état mélancolique. Le séisme génère une énergie qui a le pouvoir de « traverser » le sujet, par conséquent, de le transformer. La faille qu'il provoque à la surface de la terre n'est que la partie visible de l'iceberg ; le phénomène qui se joue dans les corps est invisible à l'œil nu :

Le séisme forme déjà l'exil et la différence. Il traverse le corps et impose une scission. Il dénature et fonde une autre origine. Il modifie

les naissances. Il est immédiat et profond. Je deviens une autre. Je viens de la terre qui tremble. Ma solitude est un puits. (61)

Quand elle dit « je deviens une autre », il faut comprendre : je ne peux résister à cette force qui m'emporte et en y cédant, je me perds et je me change. Il s'agit là d'une expérience de l'altérité, où le sujet se questionne et revendique sa fracture. Le récit parle du moi en transition, donc en mouvement. Il dit aussi la pluralité de ce qui est en nous, de ce qui nous « dénature » et nous accule à « l'exil ». Ce vécu devient alors un lieu de connaissance, un lieu d'histoire, un lieu où le sens peut se délier. C'est en se disant qu'on s'apprend. Ce faisant, on prend en charge son histoire :

Qui racontera, le magnétisme et la force, la chaleur et l'eau, le sable et la ville, mon attachement et ma folie ? Qui sait, enfin, mon enfance liée au mystère, algérien ? (61)

C'est, à l'évidence, une question rhétorique puisqu'en réalité, c'est elle qui décide de prendre en charge l'histoire. Cette question est particulièrement révélatrice dans la mesure où la mission que se donne l'écrivaine est de raconter ce qui est impossible à communiquer : comment exprimer « le magnétisme », « la force », « le sable », « l'attachement » ou la « folie » ? Parce qu'elle a le pouvoir de transformer le sens, notons l'utilisation particulière de la ponctuation dans cette citation.

Les compléments d'objets directs (« le magnétisme » jusqu'à « ma folie ») et le verbe (« racontera ») sont scindés par le recours à la virgule intercalée entre les deux. Nina Bouraoui transgresse les normes grammaticales et ce faisant, redonne vigueur à ce qui suit la virgule, au lieu d'en être simplement l'objet. Ainsi, « le magnétisme », « la force », « la chaleur et l'eau », « le sable et la ville »,

l' « attachement » et la « folie » tous acquièrent une nouvelle indépendance et une plus grande force, n'étant plus assujettis au pouvoir du verbe. Ils sont désormais affranchis et donc, au lieu d'être affaiblis par leur position d'objet, les mots deviennent sujets autonomes et engagés dans l'expression du sens. C'est comme si cette terre, prise de convulsions, brisait le phrasé traditionnel et divisait pour créer son propre sens. Ces scissions dans la phrase, imposées par l'utilisation répétée de la virgule, pourraient également être expliquées par le désir de provoquer une fracture dans le langage, puisqu'il est question de fracture, et ce dans le roman tout entier (de la terre et de l'enfance).

La scission par le biais de la virgule apparaît également en fin de citation, où c'est l'adjectif qui est coupé du nom (« mystère, algérien »). Ici, c'est comme si il était question de redonner (grammaticalement et métaphoriquement) son indépendance au pays, et par l'apposition, de créer une forme d'équivalence sémantique en jeu de miroir (Algérie=mystère/ mystère=Algérie). Il s'agit bien, en effet, de dire ce mystère, en revenant sur les lieux de son pays natal. Plus tard, elle déclarera dans *Mes mauvaises pensées* qu'écrire son histoire qui se fera de manière tout aussi explicite dans *Sauvage*, fait partie de son engagement, :

Il y a une écriture de l'histoire familiale, parce que ces histoires font aussi partie de moi, je suis le sujet-buvard, j'ai la mission de restituer les mouvements de chaque feuille de chaque branche de l'arbre familial. (208)

Le « sujet-buvard » est celui dont la nature est d'absorber son environnement, de se mettre constamment en danger en se rendant perméable au monde, en se laissant

traverser par le monde. Le buvard est marqué dans sa chair parce qu'il porte en lui les stigmates de son contact à l'autre. Tout est inscrit, rien n'est perdu, tout se raconte : « Ma terre est une épreuve [...] Elle porte sa blessure. » (60)

L'ouverture vers l'autobiographique ne fait que se confirmer plus tard avec les romans qui suivent : *Garçon manqué*, *Poupée Bella*, *Sauvage* et *Mes mauvaises pensées*, dans lesquels Nina Bouraoui se livre de plus en plus sur de nombreux sujets, comme son orientation sexuelle, ses premières amours et sa famille. *Le Jour du séisme* constitue le moment de transition dans les écrits de l'auteur, qui se détache du roman de fiction pour mieux se rapprocher de son histoire, en posant pour décor un événement historique vécu, ce tremblement de terre et le décor géographique qu'elle plante est bien le sien : Alger, la ville où elle vivait avec sa famille.

Ce séisme de 7,2 sur l'échelle de Richter secoue la ville d'El-Asnam, située entre Alger et Oran. Les dégâts sont considérables et la violence des secousses provoque la mort de plus de deux mille six cent personnes, alors que l'on estime le nombre de blessés à plus de huit mille. La ville d'El-Asnam est détruite à soixante-dix pour cent, alors que la force du tremblement de terre se fait ressentir sur une circonférence de plus de trois cent kilomètres pour atteindre la capitale.

Cette catastrophe naturelle sert de toile de fond au drame d'une expérience personnelle de profond tourment. L'histoire d'un peuple tout entier et sa mémoire collective se superposent à la mémoire affective d'une jeune fille de treize ans, témoin de la tragédie : « Le séisme ouvre mon enfance, un corps et un temps blancs, une suspension. Le vide surgit. » (47) Le « vide » symbolise la perte inexorable de l'innocence et de l'enfance et l'impossibilité de pouvoir y investir du sens (qui

comblerait le vide). Ce vide, c'est aussi le silence qui suit le drame dans l'esprit de l'enfant, comme si ce séisme lui coupait la voix et la laissait sidérée. La prise en charge de l'histoire par l'auteur est une manière de restituer une voix afin d'investir ce silence. Quant au « temps blanc », il représente une trêve où l'enfant est dans l'incapacité de poursuivre le chemin de sa vie, interrompue, comme en suspens. Seule la mémoire peut effectuer ce chemin vers l'émotion pour lui donner du sens.

La mémoire et la perte, on l'a vu, sont des éléments constitutifs de la mélancolie kristévienne – le mélancolique étant celui qui entretient un lien très étroit avec le passé, dont il ne peut se détacher. Plonger dans la mémoire du passé, c'est tenter de comprendre la nature même de ce deuil, qui demeurait jusqu'alors inexploré. Dans *Le Jour du séisme*, la romancière se refuse à l'explicite et brouille les pistes par le biais d'un récit composé d'éléments épars, telles les parties visuelles d'un kaléidoscope où le lecteur reconstitue l'image. Il n'est pas aisé pour le lecteur de comprendre les tenants et les aboutissants. Le récit fragmentaire, composé de phrases courtes et tranchantes, est à l'image du pays, déchiré par la secousse sismique. En cela, il est emblématique de l'état émotionnel dans lequel est plongé l'enfant.

Le séisme provoque le sujet et l'engage à penser ce nouveau monde, terrain accidenté où il s'aventure pour y retrouver les traces de son histoire. Qui était cette enfant, comment a-t-elle vécu ce drame et quel est le rôle de l'entité narrative dans l'élaboration d'une esthétique de la mémoire ? Le processus mémoriel s'organise de manière parcellaire et les remontées à la conscience ouvrent un accès limité à la quête de l'identité. Les événements inscrits dans la mémoire de l'écrivaine semblent émerger à sa conscience au moment même où elle les évoque, et peut-être, au

moment même où le processus de l'écriture se fait le porte-parole de la mémoire. Pourtant, tout apparaît comme si ces souvenirs traumatiques n'avaient jamais cessé de faire corps avec elle.

Le temps du présent pour désigner ce passé impose une logique où le processus des réminiscences ne connaît ni de début, ni de fin. Ce présent impose un flottement où seule l'écriture permet d'ancrer le souvenir. Par ailleurs, la date du 10 octobre 1980 ne semble même plus faire référence à l'expérience de l'enfant, pour qui le drame n'appartient pas au temps social (la manière dont collectivement nous concevons le temps dans la société). Il appartient au temps psychique, celui de la conscience, qui ignore le temps « mathématique » et toute notion de chronologie.

L'usage du présent dans le roman est donc pertinent en ce que Nina Bouraoui tente de mettre en exergue le caractère permanent³⁴ du souvenir d'enfance du séisme, événement traumatique pour la jeune fille qu'elle était. Ce présent ne fait donc pas référence au moment présent, mais symbolise le caractère ininterrompu du souvenir qui persiste. Dans *Matière et Mémoire*, Henri Bergson indique que parce que le présent ne peut être circonscrit dans le temps, il ne peut pas être défini. Il ajoute que parce que c'est le propre du temps de s'écouler, « le temps déjà écoulé est le passé, et nous appelons présent l'instant où il s'écoule » (152), d'où la difficulté de le saisir :

Sans doute il y a un présent idéal, purement conçu, limite indivisible qui séparerait le passé de l'avenir. Mais le présent réel, concret, vécu, celui dont je parle quand je parle de ma perception présente, celui-là

³⁴ Voir *The Body Keeps the Score*, de Bessel Van der Kolk, psychiatre qui décrit les mécanismes du souvenir traumatique que le sujet garde « gèle » (« *frozen* ») dans sa conscience jusqu'à ce que ce trauma ne soit plus en mesure de menacer son équilibre interne et qu'il puisse être en mesure de le confronter.

occupe nécessairement une durée. Où est donc située cette durée ?

(152)

Pour Bergson, le pur instant présent n'existe pas.³⁵ Notre conscience est liée à la perception et la perception du présent est insaisissable par la conscience parce qu'il est élusif. Le temps du présent tel qu'il est employé par Nina Bouraoui relève donc d'une tentative de la mémoire de saisir l'insaisissable, ce moment fuyant qui échappe à la conscience.

Cette mémoire n'est pas statique, elle est le produit d'un travail actif qui actualise le passé en reprenant des éléments du passé en les confrontant à la conscience. On sait que la théorie freudienne illustre le fait que les blessures profondes sont refoulées dans l'inconscient, c'est la raison pour laquelle la mémoire constitue une thématique riche et fertile dans l'optique de l'écriture.

Cette mémoire tente de capturer des situations du passé dont le sens aurait échappé au sujet et stimule l'écriture qui veut mettre des mots sur un questionnement, ou comme le dirait Nina Bouraoui, combler « un vide ». Parce que la mémoire n'est pas linéaire, Nina Bouraoui se refuse à reconstituer l'histoire, l'organiser ou l'unifier pour le confort du lecteur. Sa rhétorique suggère que l'histoire d'un individu n'est pas constituée d'une progression linéaire, et que la quête de soi passe par bien des détours. Le sens se veut délibérément obscur, comme si la mémoire n'avait retenu du séisme que le profond bouleversement provoqué par sa violence dévastatrice et sournoise :

³⁵ Bergson explique que présent est la forme d'une action, qui a besoin d'un espace temporel pour prendre forme. Le présent, c'est l'espace que nécessite mon action pour se faire. Il n'est donc pas connecté à l'être, mais au faire.

Le séisme est une arme. Il charge. Il rompt l'équilibre des formes. Il renverse les fondations. Il pénètre la sécurité. Il commande, soudain. Il prend, par surprise. Ma terre est un corps blessé. (30)

Le séisme survient sans prévenir et menace l'harmonie psychique et physique des êtres. Brutal, il trahit la terre et l'attaque dans son intimité (« il pénètre la sécurité »). Sournois, il « prend par surprise » et despotique, il s'arroge le droit de régner en maître (« il commande »). Dangereux, il met en péril et bouleverse les points d'ancrage et de connexion à la terre, rendant précaire l'équilibre de l'enfant (« il renverse les fondations »).

Dans ce passage, la personnification du séisme met en évidence une symbolique du masculin, renvoyant à tout ce qui est dangereux et violent dans l'inconscient de l'auteur, alors que la terre symbolise le féminin. Cette terre au « corps blessé » apparaît comme la victime d'une violente agression alors que l'adjectif possessif « *ma* terre ») indique le degré d'attachement et de compassion que Nina Bouraoui éprouve pour son pays natal, brutalisé. Cette opposition masculin/féminin est d'autant plus soulignée qu'elle est reflétée par le genre grammatical du pronom personnel « il » et de l'adjectif possessif au féminin. Cela a été confirmé par l'écrivaine qui déclare dans une interview³⁶ :

En fait le séisme est incarné, le séisme est un homme et un diable dans ce livre. Le séisme est la violence et celle-ci vient du mal, elle vient donc d'un homme détourné du bien. Tout cela est symbolique. J'ai

³⁶Entretien avec Christine Rousseau ,« Nina Bouraoui et le Jour du séisme», *Le Monde*, Septembre 2000.

l'impression que l'Algérie est prise par le diable, elle est dans une sorte de tourment diabolique dont on ne voit pas les issues.

En outre, dans un entretien au journal *Le Monde*³⁷ à l'occasion de la sortie de son livre *Mes Mauvaises pensées*, Nina Bouraoui parle de son lien indéfectible avec son pays : « L'Algérie est dans mon cœur qui saigne, c'est ce flux qu'il faut arrêter ou tout du moins contenir ». Cette métaphore d'un pays violenté par le séisme, profondément malade et hémorragique révèle que Nina Bouraoui a une vision pathologique de son pays, une terre dont le corps est malade. Son écriture est une forme de remède, d'assistance à ce pays en grave danger. *Sauvage*, qui représente sa nature mais aussi celle de son pays reflète le « vertige » qu'elle ressent parce que, dit-elle :

Je ne sais pas si j'arriverai un jour à trouver ma place, à ne plus bouger, à ne plus me poser de questions, parce que je dis que le bonheur commence quand on arrête de réfléchir, quand tout s'apaise en soi, quand on n'a plus besoin de relier les choses entre elles pour trouver un sens à sa vie, quand justement on est dans le bon sens. (69)

Mais avant cela, il faudra faire face au séisme. Au moment où elle écrit *Le Jour du séisme*, la guerre civile bat son plein dans une Algérie qu'elle a déjà quittée plusieurs années auparavant. Le pays avait aussi connu plus de cent ans de colonisation française. Une longue guerre d'indépendance, chèrement acquise en 1962, ouvrait des perspectives réjouissantes. C'est dans cette période de répit entre indépendance et guerre civile que frappe le séisme.

³⁷ Entretien avec Christine Rousseau, « Nina Bouraoui, au vertige de soi », *Le Monde*, Novembre 2005.

En consultant des sources scientifiques, on apprend aussi que le séisme résulte d'un relâchement brutal d'une énergie préalablement contenue. Le séisme est sujet à des contraintes constantes exercées sur les roches en profondeur. Cette libération d'énergie s'exerce à travers une faille préexistante, d'où le parallèle avec la dimension métaphorique du séisme qui s'exerce sur le psychique.

Les images du séisme tournent toutes autour d'un face-à-face violent où l'enfant est vaincue d'avance. Pour comprendre le séisme, il faut localiser la cassure, épicentre où se jouent les pulsions contradictoires qui provoquent des pulsions de vie et des pulsions de mort. Dans cette réalité morbide, il y a d'abord chez l'héroïne une volonté inconsciente de céder au séisme, de capituler devant sa force et de se laisser emporter par lui :

Je reçois le premier signe de la terre³⁸. Elle rabaisse. Elle foudroie.
Elle humilie. La terre est supérieure au corps. Elle fond. Elle capture
[...] Je reçois la première violence de la terre, sa puissance, ma
défection. (35)

Cette impuissance face au tremblement de terre crée un sentiment de honte et d'avilissement chez l'héroïne (le séisme « rabaisse », « humilie »). Il représente aussi une confrontation, un combat injuste face auquel elle n'a aucune chance (« la terre est supérieure au corps »). C'est aussi se rendre à l'évidence qu'elle a perdu ses repères, sa fondation : « je deviens un corps sans terre » (37). Chaque secousse est une « violence » qui anéantit de plus en plus (« ma défection »). Elle dit aussi que la terre « défigure » (35). Elle est dérobée à son monde et perd toute autonomie : « J'obéis à

³⁸ Notons ici un changement important dans la mesure où l'auteur assimile le séisme à la terre, alors que précédemment, séisme et terre étaient vus comme distincts dans la mesure où c'était le séisme qui attaquait la terre.

un ravisseur » (9) Le séisme, c'est aussi la fin de l'enfance, synonyme de bonheur : « sa violence achève les beaux jours » (9). Son enfance brisée, elle ne se sent désormais plus jeune fille mais elle donne l'apparence d'en être une, d'où le sentiment qu'elle a de se faire passer pour ce qu'elle n'est plus :

Je reste l'enfant, une imposture. Chaque pas me transforme. Je deviens une femme, hantée par la vie [...] J'entre dans le chaos. Je suis au point de césure et des ravages. Je tombe. (13)

Ce « point de césure » imaginaire s'apparente à celui, bien concret, que représente le lieu de rupture au sol. L'héroïne a le sentiment que cette faille a le pouvoir de la happer à l'intérieur d'un vide et de la faire « tomber » en allant vers « le chaos ». Par l'écriture, l'auteur renoue avec cette jeune fille dont les ressources vitales sont menacées. Par le travail souterrain de la mémoire, Nina Bouraoui revient sur les lieux du drame et opère à un processus de reconstruction en faisant renaître l'histoire, en lui insufflant un élan de vie pour ne plus que le « chaos » l'emporte. Les mots combleront les failles. A la voix de l'enfant prise dans ce tourbillon infernal se mêle celle de la romancière, déterminée à reconstruire et le « je » est le lieu de rencontre entre l'enfant et l'adulte.

Je force ma mémoire. Je commence la vie. J'entre dans la peur. Je construis, le vide. Je comble. Je redresse les murs. Je double la vie. Je fausse le réel. Je monte, les fondations. Je me souviens. J'apprends. Je réunis les temps, opposés, en un seul instant. Le séisme n'est rien. Les travées se ferment. (37)

L'écrivaine pose les jalons d'une conception de l'écriture et de sa responsabilité en tant qu'auteur – celle de se faire le porte-parole de son histoire, mais aussi de l'Histoire :

Le séisme prend les lieux de mon enfance [...] Ma mémoire est tout.

Elle transmet. Elle raconte. Elle perpétue. [...] Elle prolonge. » (96).

La mémoire filtre le passé et le marque d'une empreinte indélébile parce que ce passé est insondable dans la conscience : « Le séisme est éternel. Son temps est démembré. Il éclate sur une minute, infinie. » (12) La mémoire qui « perpétue » retrace l'origine, comme si l'événement n'avait pas été totalement assimilé au moment où il s'était produit. Sa mémoire, loin d'être passive, se dirige vers l'action, et l'auteur se met à l'ouvrage en démêlant l'écheveau inextricable de son enfance et c'est à ce moment-là qu'elle confronte les zones de rupture.

Le mouvement vers la mémoire, vers le passé est très perceptible dans le langage : « C'est alors moi qui pars. Mon voyage est éternel. Je vais vers ma mémoire » (95), « Je cours contre le temps, une douleur » (82), « Chaque séparation est un vieillissement. Chaque retrait est une instruction. » (72) On observe le même mouvement dans la citation ci-dessous, où elle fait référence à « sa terre qui revient » comme l'image de son passé qui réémerge dans sa conscience. Elle évoque « les oiseaux » qui volent « à contre-sens » comme la mémoire, qui remonte le temps chronologique, afin d'arriver aux origines :

Ma terre revient avec les oiseaux qui volent vers la mer, une bande irisée. Ils suivent un tracé invisible, attirés, à contre-sens du flux

migratoire. J'entends le bruit de leurs ailes, des soies que le vent claque et épuise. Ils prennent le ciel, une lande infinie. (99)

Quand elle fait référence aux oiseaux « attirés », elle communique une tension qui se justifie par le désir irrépressible de comprendre son histoire, alors que le « tracé invisible » fait appel à l'écriture, jalonné par le chemin de la mémoire. La référence à la « lande infinie » est doublement intéressante. Elle peut se lire comme la vaste étendue du pouvoir de la pensée créatrice qui décore le souvenir.

D'autre part, ce type de végétation est en réalité une terre qui n'est pas cultivable. Elle résulte de la dégradation de la forêt et il n'y pousse que des plantes sauvages. La « lande infinie » peut donc aussi être lue comme la matière brute du souvenir qu'il faut débroussailler et cultiver pour la rendre fertile et riche en enseignements. Le rôle de l'écriture est alors de « fertiliser » cette lande. En ce sens, l'écriture domestique la mémoire.

Il n'est pas anodin faire le choix de revenir sur les lieux d'une expérience traumatique comme celle d'un tremblement de terre, vécu par une enfant, et plus particulièrement quand il a causé la mort de centaines de personnes autour de soi. L'ampleur de la tragédie tellurique et la dimension de la catastrophe perçue par l'enfant sont omniprésentes dans le récit, preuves de sa lucidité face au danger dont elle a été épargnée – du moins, sur le plan physique : « La mort, frôlée, prend possession. Elle se fond à l'enfance. Elle dévie. Elle efface, l'innocence. Je sais. » (36) L'effroi que le séisme provoque ébranle le monde intérieur de l'héroïne. La « mort » qui « se fond à l'enfance » établit un lien identitaire entre les deux :

l'enfance devient la mort, la mort devient l'enfance. Le souvenir de l'enfance accompagnera désormais le souvenir de la mort.

Le souvenir du séisme³⁹ est le souvenir d'avoir échappé à la mort, mais de l'avoir « frôlée » est traumatisant. Ce que les travaux de la psychiatrie nous enseignent, c'est que ce ne sont pas les événements en eux-mêmes qui provoquent le trauma, mais la *perception* du sujet face à ces situations. Dans le roman, il s'agit des *répercussions* (éminemment personnelles – Bessel Van der Kolk parle « d'empreinte ») du séisme sur la psyché de la jeune fille, et non pas de l'événement du séisme à proprement parler. A défaut de la zone d'émission du séisme, c'est sa zone *d'émission psychique* dont elle parle, le séisme ne servant que de point d'ancrage au roman.

Si tant est que Nina Bouraoui veuille représenter des personnages en chair et en os, dotés d'une histoire qui leur est propre, il convient de rendre compte de l'impact de leur passé sur leur état psychique. Cela est d'autant plus vrai si les personnages mis en scène sont des alter egos. Ces derniers constituent des projections de l'auteur, qui les instrumentalise en leur faisant emprunter le chemin de *son* passé.

Après le ravage du tremblement de terre, elle dévoile l'impact qu'il a sur sa conscience : « La vie, après, est la recherche du premier sentiment d'infini, une errance. La vie après est incomplète [...] Son absence est une obsession. » (73)

L'« errance » témoigne de son état d'insécurité intérieure. Sa vie devient celle d'une

³⁹ Bessel Van der Kolk dit des situations traumatiques : « We have begun to understand how overwhelming experiences affect our innermost sensations and our relationship to our physical reality – the core of who we are. We have learned that trauma is not just an event that took place sometime in the past; it is also the imprint left by that experience on mind, brain, and body. This imprint has ongoing consequences for how the human organism manages to survive in the present. » (21) L'impact du trauma est décrit en ces termes : « After trauma the world is experienced with a different nervous system. The survivor's energy now becomes focused on suppressing inner chaos, at the expense of spontaneous involvement in their life. » (53)

nomade sans destination et son existence « incomplète » met l'accent sur la part d'elle-même que le séisme lui a dérobé. La perte du « sentiment d'infini » indique à quel point elle se sent diminuée par ce manque qui occupe désormais toute ses pensées.

Le séisme est aussi associé à l'expérience doublement traumatique de devoir quitter l'Algérie et partir vers la France, terre étrangère :

Quitter l'Algérie est un acte violent. C'est un arrachement qui implique la mémoire, son noyau, son intégrité. C'est se détourner de soi. C'est se rendre à l'errance. Quitter c'est rechercher, à jamais. L'enfance devient historique. Le temps est précieux. Le regret est permanent. (90)

Elle vit cette expérience comme un déracinement forcé, loin de sa terre natale. La terminologie qu'elle utilise pour décrire ce départ involontaire est la même que celle employée pour évoquer le séisme : il est un « acte violent », il provoque « un arrachement » parce qu'il détruit les fondations, et il entraîne « l'errance » parce qu'il pousse à l'exil. Le séisme et l'enfance deviennent « historique[s] », de par leur caractère inévitable et définitif. Le départ est une rupture tout comme celle que le séisme a creusé dans la terre. Plus le départ approche, plus les phrases sont courtes et tranchantes, allant à l'essentiel, comme si, paniquée, le souffle coupé, elle haletait. C'est ainsi qu'elle décrit la scène à l'aéroport :

Des hommes attendent, anxieux. Certains accompagnent aussi. C'est un lieu de ruptures. Les voyageurs sont déjà, transformés. Je me sens seule. Je vois, chez les autres, mon visage, absent. Je suis perdue. (94)

Puis, afin de mieux renforcer son sentiment d'impuissance, privée qu'elle est de toute capacité à faire des choix, elle dit : « On annonce les vols. On indique les portes, à prendre. On nomme le pays. Je ne sais rien. On force les séparations ». (94) Le « je » qui agit disparaît, au profit du pronom « on », qui insiste sur l'aspect impersonnel des personnes autour d'elle. Tout lui semble étranger, comme le pays vers lequel elle se dirige. L'univers que l'auteur nous donne à voir est celui d'une expérience intérieure. Il s'agit ici d'une expérience d'impuissance totale face aux événements de sa vie. Le moi *en devenir* qu'elle projette, ce moi transitoire, en formation, pourrait-on dire, est à l'image du souvenir, en état de crise et de non-résolution.

Ce qui n'est jamais mentionné, c'est le chemin que l'auteur a pu parcourir vers un bien-être, vers une résolution qui aurait pu se superposer au discours de l'enfance dans une opposition avant/après. Il n'est pas question d'une écriture qui se veut maintenant guérie et qui évoque le malaise de l'enfance. On assiste au contraire à une fusion entre passé et présent, où l'assimilation est telle qu'on ne les distingue guère.

Le texte apparaît comme éminemment subjectif et autocentré. Privé de sa dimension collective, le récit est une scène solitaire qui décrit une intériorité. A ce propos, le nom de l'héroïne de *La Voyeuse interdite*, premier roman de Nina Bouraoui, n'a pas été choisi au hasard : Fikria, qui en arabe, fait référence à la vie psychique, à l'intellect. Les personnages dans l'œuvre bouraouienne sont tous une extension de Fikria. D'une certaine manière, ils la portent tous en eux et en constituent une variation sur le même thème.

Notons que le nom de l'héroïne dans *Le Jour du séisme* n'est jamais mentionné. De plus, le roman écrit après celui-ci, *Mes Mauvaises pensées*, consiste en une séance chez un psychanalyste où l'héroïne confie ses errances. Il y a la confession au thérapeute (antérieure) et celle rapportée sur le papier a posteriori. La thérapie est donc double puisque la parole et le mot participent à la cure. Si tant est que *Le Jour du séisme* est un livre confession, il témoigne d'une douleur qui dans ce cas prend la forme d'un trauma. Ce motif traumatique, incontournable dans l'œuvre de Nina Bouraoui, est si insistant au point qu'il en devient symptomatique.

A ce sujet, « Trauma, Explorations in Memory » édité par Cathy Caruth⁴⁰ constitue un recueil unique de perspectives pertinentes sur le trauma, et ce, par des auteurs de différents horizons (médecins psychiatres et professeurs). Cette dernière dit du trauma:

The pathology consists [...] solely in in the *structure of its experience* or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. (4)

Evoquer la mémoire permet de se réapproprier l'événement par la force des images obsédantes, quand cet événement n'a pas été « assimilé » au moment des faits. L'esthétique de Nina Bouraoui est une esthétique du choc : elle place le lecteur devant le pouvoir destructeur du phénomène naturel en faisant un état des lieux. En le

⁴⁰ Cathy Caruth est professeur de littérature comparée à l'université de Cornell. Elle est l'auteur d'ouvrages sur la littérature et le trauma: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, ainsi que *Listening to Trauma: Conversations with Leaders in the Theory and Treatment of Catastrophic Experience*.

définissant à l'aide de chiffres, elle tente de circonscrire ce séisme qui s'abat sur le pays et sur elle :

Ma terre tremble le 10 octobre 1980. Sa démission est de soixante secondes. Son onde longe en cercles croissants et détruit cent kilomètres de rayon, une distance de feu et de tranchées. L'épicentre des ruptures loge sous ma ville : Alger. (9).

Que faire de son trauma ? De quelle manière le scriptural peut-il éclairer le traumatique ? En premier lieu, la terre à laquelle l'auteur fait référence est celle du pays secoué par le séisme. Le fait de dire « ma terre » indique à quel point elle est attachée à son pays. Privée de cette terre, elle est privée d'une partie d'elle-même, comme amputée :

Ma terre s'en va. Elle quitte ses sujets, happée par la force des continents qui s'attirent [...] Elle sépare le corps des lignes, la chair du socle, le mouvement des surfaces. Elle inverse le sens. Le ciel tombe. Elle abandonne. La lumière noircit. Elle exile. Je deviens un corps sans terre. Je perds les formes témoins. (37)

La référence à l'« exil » suggère que la jeune fille est dépossédée de ses repères habituels, mais aussi d'elle-même. En faisant référence au séisme comme quelque chose qui « inverse les sens », elle signale le caractère déstabilisant et étourdissant du séisme. Plus loin, elle écrit :

Sa force annule le silence et les lois de gravité. Ma terre se transforme. Elle est en éclats. Elle s'ouvre et se referme sur les corps. Elle prend, l'équilibre. Elle trahit. Sa violence achève les beaux jours. C'est un

drame national. Ma terre devient fragile et mouvementée. [...] Je suis marquée, à jamais. (38)

Quand le séisme provoque la terre et qu'« elle s'ouvre et se referme sur les corps », il apparaît comme un monstre qui semble tout engloutir autour de lui. Il détient une force surnaturelle, qui « annule les lois de gravité ». Il fait tout voler « en éclats », de manière que cette terre, fragmentée, a le pouvoir d'opérer à une fracture intérieure chez la jeune fille. La terre, comme l'enfant, est « fragile et mouvementée ».

Le passage à l'écriture s'emploie à une confrontation du champ littéraire au champ clinique, et il est alors question d'interroger le souvenir traumatique. Cette écriture devient un *modus operandi* face au lien inextricable qui rattache l'auteur aux événements du passé qui la troublent. La vertu curative de l'écriture se double d'une capacité à créer un dispositif à l'intérieur duquel la gestion de la réalité se traduit par des mots, du sens, qui se substituent aux émotions ingérées.

Traumatisée, elle est « marquée à jamais » par cette épreuve, comme s'il y avait un avant et un après. Dans le Robert, le mot trauma signifie « une émotion violente qui modifie la personnalité d'un sujet en le sensibilisant aux émotions de même nature. » Il est intéressant de signaler que si l'on regarde l'étymologie du mot « trauma », on constate qu'il vient du grec τραῦμα qui veut dire « blessure » ou encore « plaie ». Le verbe qui en dérive signifie : rompre, casser en morceaux, briser, frapper, meurtrir. Sous cette perspective, il est aisé de voir le trauma comme le deuil de ce qui autrefois était entier et se trouve à présent fragmenté.

Selon Cathy Caruth, le trauma ne représente pas la manifestation de l'inconscient qui se révélerait de manière symptomatique. Il résulte au contraire de l'impossibilité de contenir la nature perturbante de son histoire, vécue comme une expérience littérale, non symbolique :

It is not a pathology, that is, of falsehood or displacement of meaning, but of history itself. If PTSD must be understood as a pathological symptom, then it is not so much a symptom of the unconscious, as it is a symptom of history. The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess. (5)

La personne victime de trauma « porte une histoire impossible à l'intérieur d'elle-même » ou devient « le symptôme d'une histoire qu'elle ne peut faire sienne. » dit Caruth. Elle explique dans cette citation qu'il est impossible pour le sujet de contenir cette part de son histoire car elle le dépasse – parfois même, elle le dévore. Le glissement qui s'opère dans le récit qui vire au cataclysme interne signale déjà une forme d'aliénation. La jeune fille ne peut plus exercer aucun contrôle sur sa vie. Le séisme sert d'élément déclencheur signifiant la discontinuité du banal et l'irruption du drame.

Dans la citation qui suit, le champ lexical qui décrit « la terre » qui « tremble » emprunte au langage que l'on utilise pour décrire un volcan, et non un séisme. La violence de la nature qui se déchaîne est assimilée à une éruption volcanique : « magma, lave » (puis, plus loin dans la même page, on trouve « gaz, gravats, écorces chaudes et bouillons »), qui véhiculent tous un sentiment de force surnaturelle contre

laquelle on ne peut rien. Cette irruption volcanique, c'est l'irruption d'un homme qui « force son enfance » :

Ma terre tremble. Elle est vivante et incarnée. Elle gémit. Elle est habitée. Un homme force mon enfance, de l'intérieur. Il tient le monde dans sa main. Il dirige les ruptures. Il broie les lignes, mes attaches. Il contrôle, les violences. Il organise, la destruction. Il vit, là, sous mon ventre, au feu du magma, sa lave et son terreau. (11)

Il s'agit ici encore non seulement de sa terre qui tremble, mais aussi son corps, parce qu'elle fait corps avec sa terre. Le masculin (« l'homme ») est associé au danger. L'évocation de la « destruction » du corps « de l'intérieur », et des « ruptures », illustre la violence avec laquelle les fondations mêmes qui assurent l'équilibre sont désormais rompues. Le sens est assez ambigu pour laisser la voie à une interprétation littérale (scène de viol masquée) ou métaphorique (la terre assiégée par le volcan qui représente le séisme).

A la fois la structure fragmentaire du récit et la perspective démultipliée (la terre/ma terre – signifiant Alger ou le corps de l'enfant, littéral ou métaphorique) déjouent le discours nostalgique du retour à l'enfance. Parce que l'évocation de son pays natal repose sur la mémoire d'un drame historique, pour elle et pour l'Algérie, l'auteur évacue tout sentiment de langueur ou de regret (si ce n'est par la description très fugace de paysages autrefois fréquentés.)

Le texte bouraouien, au contraire, est traversé par l'angoisse, celle d'un passé douloureux et obsédant. Les peurs deviennent un leitmotiv repris en variation dans toute l'œuvre, comme un fil conducteur. Cette angoisse, nourrie par la mémoire,

fournit à l'écriture une dynamique qui lui assure un espace de négociation possible, où l'auteur acquiert une intégrité psychique par le truchement de la parole, fût-elle écrite.

Le langage dénonce le caractère monstrueux du séisme, qui prend d'assaut une terre qui ne lui appartient pas. Il y a un constant va-et-vient dans le texte entre le littéral et le figuré, où la terre fait référence au sol et où elle représente le corps, mais souvent, l'ambiguïté est toujours délibérément entretenue. Tantôt le texte oscille vers l'une de ces connotations, tantôt vers l'autre. Il est possible de voir dans ce jeu entre le littéral et le métaphorique une manière de troubler les pistes et de permettre à l'auteur, à travers la confession voilée d'un drame à caractère personnel, de se libérer du poids du souvenir⁴¹.

Quoi qu'il en soit, l'auteur met en scène une ambiguïté qui vise à dérouter tout regard simplificateur. Cette stratégie lui permet de laisser libre cours à son imagination tout en privilégiant l'aspect cathartique de la confession masquée.

Le corps supplicié de la jeune fille témoigne de l'horreur de l'enfance volée :

Son visage est sans traits. Ses ongles sont noirs. Ses muscles sont en pierre. Ses gestes sont précis. Il applique, une méthode. Il perce, fend

⁴¹ Cette métaphore de scène de viol apparaît également dans *Garçon Manqué*, sous un mode plus littéral :

« Il porte des chaussures à lacets. Il prend ma main. Il répète, toujours : Tu es belle. C'est un murmure. Tu t'appelles comment ? C'est une prière. Toute l'Algérie contient cet homme. Toute mon enfance se dirige vers lui. Il caresse mes cheveux. Il dit : C'est de la soie. Il caresse mon visage. Il dit : C'est du velours. Ses mains. Sa douceur. Sa barbe. Ses sourcils. Sa main encore qui contient le monde entier. Il dit : Viens. Il regarde autour de lui. Je ne viens pas. Je reste là, près des orangers, sous le ciel bleu, avec mon corps, ma seule défense, ma blessure. Ce n'est rien et c'est déjà tout. C'est le viol de mon visage, de mes yeux, de ma peau. C'est le viol de ma confiance. C'est une immense trahison. C'est un étranger qui tient ma nuque. Il brise déjà, sans savoir. Il retire l'enfance. » (46)

et abat. Il creuse, fouille et éventre. Il déforme et amplifie. Il renverse et dénature. Ma terre dérive et s'expose. (11)

Le caractère précis et concis du langage, ainsi que l'aspect clinique de la description, mettent en péril toute tentative d'appropriation émotionnelle de l'événement. Les phrases courtes et cinglantes se juxtaposent. La grande majorité des verbes sont dépourvus de complément d'objet direct (« perce, fend abat, creuse, fouille, éventre, déforme, amplifie, renverse, dénature ») comme si la personne violentée n'existait pas. Déniant à autrui toute existence autre que la sienne propre, le bourreau est celui qui anéantit sa victime. Cette dernière n'est pas décrite, mais c'est dans cette ellipse que l'on peut tout imaginer, même le pire, comme si sa douleur était indicible. La mise à distance émotionnelle de l'auteur dans son écriture contraste de manière flagrante avec la dureté du message. On retrouve la dimension littérale du trauma dont parle Cathy Caruth :

The dreams, hallucinations and thoughts are absolutely literal, unassimilable to associative chains of meaning. It is this literality as we have said that possesses the receiver and resists psychoanalytic interpretation and cure. (6)

Les verbes utilisés étant des verbes d'action, ils véhiculent un élément visuel dont les images permettent un accès direct vers une appréhension des événements passés. La fragmentation errante de la mémoire est en quête d'images pour y attribuer du sens, comme si elles portaient en elles une part de vérité. Le passé recèle une partie de notre identité que la mémoire, sollicitée, va aller chercher pour tisser du sens.

A un moment de son histoire, Nina Bouraoui réinsère cette mémoire dans un espace romanesque qui permet de dominer l'événement : « Je force ma mémoire. Je commence la vie. » (37) Cette vie, c'est aussi celle de l'écriture qui se substitue au silence de l'enfant, qui n'a pas pu mettre des mots sur des actes. C'est ainsi qu'en rassemblant ces pièces éparses, une histoire se profile et c'est à travers les images, tenaces, que la mémoire est reconstituée.

Que se passe-t-il après le séisme ? Suite aux tensions qui éclatent, il convient de faire un état des lieux : « Je deviens seule en Algérie. Je suis perdue dans mon enfance, arrachée. » (80) Cet « arrachement » marque le signe d'un ravissement de son épiceutre émotionnel, symbolisant le lieu de son équilibre. Le séisme a eu pour effet de la *décentrer* et le drame se dit depuis ce décentrement. C'est au cœur même de son existence que le séisme lui dérobe son enfance. Elle vit désormais en territoire inconnu :

Je perds la sécurité du foyer. Je perds l'ordre, de la chambre. Je perds l'équilibre, de l'éternité, une illusion. Je deviens fragile. Je suis bouleversée. J'entre dans le bruit et la peur. (46)

Alors que le foyer symbolise la famille, la chambre représente l'intime, les rêves, l'univers intérieur. Lorsqu'elle dit : « je suis perdue », il faut entendre : je ne comprends pas ce qui s'est passé, j'ai perdu mes repères. Implicitement, ce qu'elle perd aussi, c'est la croyance que cet « équilibre » était inébranlable. Ce dont elle se rend compte à présent, c'est que cet équilibre était précaire, une « illusion ». Elle dit aussi à la suite du séisme : « Je suis désaxée » (11), ou encore « Je tombe » (13), « Je

perds l'origine » (22), dénonçant ainsi le caractère aliénant du séisme, qui remet en question non seulement son être tout entier mais aussi, sa filiation. Son « axe » désigne la congruence de son être avec l'environnement qui l'entourait. Elle est désormais en rupture avec ce monde, en perte de repères, d'autant plus que le séisme s'est déclenché de manière sournoise :

Le séisme [...] rompt l'équilibre des formes. Il renverse les fondations.

Il pénètre la sécurité. Il commande, soudain. Il prend, par surprise. (30)

Chacun des verbes utilisés dans cette citation véhicule la violence, mais aussi la permanence, l'impossibilité d'un retour en arrière, en somme, l'irréparable. Parce que le trauma n'a pas pu être vécu et entendu, il réapparaît dans la mémoire narrative non seulement comme décousu, mais aussi privé de sens : « Le séisme [...] brouille les lieux, paisibles. Il renverse les lignes habituelles. » Le recours au verbe « brouiller » est particulièrement intéressant. D'une part, il véhicule l'impossibilité d'y voir du sens parce que ce qui est « brouillé » devient opaque et ne se laisse donc pas *lire*. D'autre part, ce verbe désigne le désordre, tant il est vrai que « brouiller » les pistes, c'est intentionnellement troubler le fonctionnement d'un système, changer la donne, et donc, empêcher l'accès au sens, à la compréhension des choses, les règles étant perturbées. Le séisme, parce qu'il porte atteinte au sol, « brouille les pistes », et par conséquent, empêche de lire ce sol pour se diriger.

Notons aussi que cette citation permet de constater que la virgule prend en charge la discontinuité, parce que l'adjectif ne qualifie plus les lieux (« les lieux, paisibles »). La virgule assume la fonction d'une négation : « Les lieux *ne sont plus* paisibles, désormais », comme si « les lieux » étaient maintenant aux antipodes de

« paisibles ». La virgule, c'est l'expérience de la scission, imprimée sur le langage. Le texte ne cesse de questionner cette zone de turbulence où le danger et l'horreur sont partout : « Souvent, je vois un enfant, écrasé. Souvent, je ferme les yeux. » (89) La virgule entre le nom « enfant » et l'adjectif qui le qualifie « écrasé » a pour effet de dissocier le malheur de l'enfant, comme si ce n'était pas lui qui était écrasé, comme si elle se refusait à le dire.

Comprendre, c'est pouvoir analyser, lier les événements et les connecter. Or, une trame d'ordre logico-causale faisant défaut au texte, les mots véhiculent un sentiment d'errance. Les images n'ont pas pu s'ancrer dans une histoire, et se révèlent par des retours en arrière furtifs dans le passé. Cathy Caruth explique :

The history that a flashback tells [...] is a history that literally has *no place*, neither in the past, in which it was not fully experienced, nor in the present, in which its precise images and enactments are not fully understood. (153)

Parce qu'incompris, le passé contient une part de mystère obsédant. Nina Bouraoui examine dans cette amnésie ce qui a échappé à la conscience de l'enfant, comme si cette zone d'ombre recelait une part de vérité sur son vécu :

For the survivor of trauma, [...] the truth of the event may reside not only in its brutal facts, but also in the way that their occurrence defies simple comprehension. The flashback or traumatic reenactment conveys [...] both *the truth of an event*, and *the truth of its incomprehensibility*. (153)

Le Jour du séisme ne se lit pas seulement comme l'histoire d'une catastrophe naturelle et des dommages qu'il entraîne dans la vie de l'enfant, mais aussi comme le récit de *l'impossible à dire* parce que pour dire, il faut comprendre :

The act of refusal [...] is not a denial of knowledge of the past, but rather a way of gaining access to a knowledge that has not yet attained the form of 'narrative memory'. (155)

L'accès à une compréhension des événements du passé ne peut donc être possible que lorsque l'on n'en a pas encore fait la synthèse, en un tout homogène. Autrement dit, la vérité d'une expérience ne peut pas résulter d'une *réflexion construite* sur le passé. Le sens prend forme dans son *émergence*, sans souci de construction préalable et sans désir d'intelligibilité. Il n'est donc pas un aboutissement, mais une étape transitoire et fugace que l'écriture s'évertue à saisir. Un espace d'investigation du sens peut alors s'offrir à la conscience de l'auteur, se frayant ainsi un chemin vers une autre forme de « savoir » :

In its active resistance to the platitudes of knowledge, this refusal opens up the space for a testimony that can speak beyond what is already understood. (155)

La connaissance est perçue sous un angle négatif : Elle est « plate », sans relief et surtout, elle ne suscite pas le questionnement ; au contraire, elle se referme sur elle-même. La connaissance contient un degré de certitude (et de finitude) qui n'est pas propice au questionnement, à la curiosité, à l'ouverture. Or, ce dont il est question ici est d'appréhender la réalité au-delà de la connaissance afin de laisser émerger l'authenticité de l'expérience sans projection aucune.

Tout apparaît donc comme si la vérité des événements narrés ne pouvait émerger que dans la contingence, comme s'il s'agissait de faire coïncider l'écriture et l'instant. Dans *Le Jour du séisme*, Nina Bouraoui affirme sans ambiguïté aucune : « Je réunis les temps, opposés, en un seul instant. » (37) La mémoire mobilise tout un pan du passé. Ce passé qui, tout à coup, n'est plus révolu, se confronte au présent, et lui intime l'ordre de l'intégrer, de lui trouver une place, pour qu'il ne s'« oppose » plus.

C'est dans la rencontre entre l'écriture qui relate le passé et l'instant où le sens prend forme sur le papier que peut se dire « l'impossible à dire ». Ce qui importe, c'est de « parler au-delà de ce qui est déjà compris » (citation de Cathy Caruth), parce que c'est à cet endroit-là et à ce moment-là que se trouve le sens véritable de nos expériences.

La convergence de l'instant et de l'écriture donnent d'autant plus le sentiment d'une synchronicité que le temps de la narration est le présent. Le récit saisit le réel tel quel, *in vivo* dans toute son immense complexité. C'est ainsi que Nina Bouraoui fait de l'écriture le moment d'émergence du sens, qui se négocie dans une immédiateté qui rend le texte plus vrai encore. Chez elle, l'acte de création repose sur un principe fondamental qui se résume par le refus de la résolution. L'expérience ne se laisse pas circonscrire par « la platitude de la connaissance » (« platitudes of knowledge »). Ce qui en résulte est un texte dont la fécondité multiplie les strates d'interprétation. Cathy Caruth écrit : « What is created now doesn't grow out of a knowledge already accumulated. » (155).

Le lieu de l'écriture se présente comme une zone de turbulences, où passé et présent s'entrechoquent et où s'affrontent des contradictions non résolues. En cela, le texte est toujours *anachronique*. Le sens est constamment en mouvement pour ne jamais se fixer sur une certitude. Le processus d'écriture dévoile donc un texte « en crise » :

[We have] to recognize that this task may take place not only in relation to a traumatic past not yet acknowledged, but, [...] in relation to an address that attempts to speak out from a crisis that is not yet over. (155)

Dans le récit, cette « crise » se manifeste par un débordement de l'écriture, un trop-plein impossible à contenir :

L'enfance est un lieu ouvert. Elle est, soutenue. Elle est, à proximité. Elle devient un corps, une voix, un sens. Elle porte deux visages. Elle existe, encore. Elle déborde. Elle tient sur un jour. Elle reste, à jamais. Elle se transmet. Elle fait – âmala – la mémoire. Mon enfance dévore ma vie. (48)

Il y a une volonté d'authenticité dans le discours par le choix de l'utilisation du mot arabe, âmala, qui signifie espoir. Il semble que l'auteur cherche le sens, le capturer par la langue du pays lui permet de s'en rapprocher. Si le sens s'échappait dans une langue, il serait récupéré dans l'autre. Cet emprunt de l'arabe peut également être vu comme un exil linguistique, où l'auteur est motivée par le désir de se réfugier dans le cocon d'une langue familière, la langue de sa terre pour y trouver

du confort. Cette terre est la mère nourricière, par analogie, c'est donc la langue de la mère, celle des émotions.

Quand elle parle de son « enfance qui dévore sa vie », elle parle du désordre, de ce qui a été tellement obscur qu'elle n'a jamais pu en comprendre l'essence, d'où la place « dévorante » qu'elle prend dans sa vie. C'est ce trop-plein d'incompréhension qui constitue le travail de reconstitution qu'entreprend Nina Bouraoui dans son œuvre. Dans *Le Jour du séisme*, les mots sont en crue, comme s'ils ne pouvaient être contenus, emportés par le flux des émotions qui emportent l'héroïne : « J'entre dans le chaos [...] Je suis au point de césure et des ravages. Je tombe. » (13). Le « point de césure », c'est le point de rencontre entre l'avant et l'après, dans la prise de conscience de l'irréversible :

Ma terre assurait ma vie. Elle donnait le sens et la joie. Elle savait mon corps, sa force, ses adaptations, rapides. Ma terre porte désormais mes envies ; transformée, elle enfouit mes instants, majeurs. (74)

A défaut de comprendre le séisme, la narratrice ne peut qu'évaluer ce dont il la prive après son passage. C'est le manque qui permet de mettre le curseur sur l'absence. L'auteur établit un rapport identitaire entre elle et ce qui lui fait défaut, comme si privée de ses besoins, elle n'existait plus :

Je deviens sans Alger. Je deviens sans enfance. Je deviens sans attaches, soumise au bruit et au souffle violent. Je deviens une ombre sans lumière. (74)

La référence au fait d'être « sans attaches » montre à quel point le séisme l'a déracinée, désancrée et « soustraite » à son univers. Devenir « une ombre sans

lumière » est problématique parce que ce qui constitue l'ombre prend son origine dans la lumière ; or, sans lumière, l'ombre ne peut pas prendre forme. C'est comme s'il s'agissait ici d'une ombre fantôme : une réminiscence de la vie qui fut. La « lumière » représente l'antithèse de la mort, l'ombre traduit la perte de l'élan vital chez la narratrice. Elle illustre métaphoriquement les contours de celle qu'elle a été, et qu'elle n'est plus désormais. N'être plus que « l'ombre de soi-même » représente une absence de soi, une perte de son identité, de sa personne.

Cette absence de lumière était déjà un leitmotiv dans le récit : « Le séisme est une guerre. Il monte la pierre contre la chair, la poussière contre la lumière » (46). Ces oppositions portent aussi les traces de l'avant et de l'après : « La pierre » évoque les structures érigées sur la terre, que l'auteur oppose à la « poussière » – l'après-séisme, symbolisant la mort, le stade ultime. Les pierres qui s'écroulent deviennent aussi l'instrument cruel que le séisme mobilise pour porter atteinte à la « chair » des hommes, à leur humanité puisque ces pierres enfouissent les corps.

Le séisme laisse derrière lui une ouverture dans la faille. L'énergie de la terre, une fois libérée, laisse dans son sillon un espace béant. Symboliquement, le vide représente le moment entre la secousse sismique et le temps de la reconstruction. Dans le roman, le vide est symbolisé par le blanc : « Le séisme ouvre mon enfance, un corps et un temps blancs, une suspension. » (47) Elle se trouve désormais dans un *no man's land*, un non-lieu, une zone d'interrogation, comme si le séisme avait tout effacé.

L'allusion au blanc réapparaît plus loin signifiant le vide : « Le séisme isole. Je suis [...] serrée dans un continent précis, soudain blanc et écarté, une solitude. (65)

Ce corps, ce temps et ce continent blancs, c'est le travail d'écriture qui va les colorer et reconstruire l'être en même temps que l'auteur raconte une histoire. On trouve dans le texte des arguments de poids : parce que « je perds les lieux de ma mémoire » (73), « le séisme devient un acte. Il m'oblige au passé » (80).

Il y a derrière cette entreprise une volonté de se réapproprier ce passé non pas comme témoin et victime, mais comme celle qui donne vie à cette histoire car l'écrivaine en est la créatrice. Ce processus d'« intégration » du trauma par la mémoire et dans son histoire est une étape cruciale, comme l'explique Cathy Caruth : « The trauma thus requires integration, both for the sake of testimony and for the sake of a cure. » (153) Chez Nina Bouraoui, c'est l'écriture qui joue le rôle de remède, de sédatif à l'angoisse. Le trauma, c'est être confronté à une expérience « inattendue de l'horreur » (« unexpected horror ») qui vient troubler un système, et qui ne peut se résoudre parce qu'il est incompréhensible à l'esprit. Cette incompréhension laisse un vide, selon Cathy Caruth:

The trauma is the confrontation with an event that, in its unexpectedness or horror, cannot be placed within the schemes of prior knowledge – that cannot [...] become a matter of “intelligence”- and thus continually returns, in its exactness, at a later time. (153)

Dans le texte, à la voix de l'auteur se substitue la voix de l'enfant qui transparaît ici et là et qui manifeste son incompréhension totale face aux événements. On imagine l'enfant, horrifiée et perdue : « Ma terre se dévore, de l'intérieur [...] Les voix sont des pleurs. Les corps sont menacés » (60). Puis, vient s'ajouter la voix de l'auteur, lyrique et philosophe, qui effectue une mise à distance : « Le temps est un

point serré, un accident. Le ciel est une urgence [...] C'est une guerre contre les hommes : une révolte, de la nature. » (60)

Ce genre de posture énonciative confère au récit une multiplicité de perspectives qui enrichit le discours ainsi que le champ interprétatif. De plus, la virgule inattendue entre « révolte » et « de la nature » force un temps d'arrêt, qui reflète la pause qui précède une incompréhension, un questionnement. Ce qui échappe à notre savoir nous pousse au silence, au retrait, et de ce fait, nous immobilise, nous impose une trêve.

Un autre exemple illustre ce type d'énonciation, d'abord, avec l'enfant effrayée qui parle puis la voix de l'adulte (en italiques) :

J'entends les cuisses battre contre les vagues. J'entends les courses au-dessus de mon corps, immergé. J'entends se précipiter. Je rampe sous le sable, écrasée. Je cherche la terre, sous la mer. Je perds la surface. Je nage en cercles croissants, une spirale. *La mer est un autre corps qui enveloppe.* Je remonte, vite. Je quitte. Je passe les petits groupes de baigneurs, tendus par l'effort. *Ils couvrent la mer, entière, une tentation. Ils voient, après l'horizon.* (42)

Ces voix entremêlées concourent à restituer la mémoire : celle de l'enfant, témoin et victime, qui a vécu le séisme et qui est encore sous le choc et celle de l'écrivaine, adulte, qui veille sur l'enfant et l'aide à confesser sa peur. A certains endroits, ces commentaires ajoutés ont pour fonction d'expliquer ou de synthétiser une situation et constituent une forme de métalangage dans la mesure où ils

explicitent les énoncés de la jeune enfant. Ici, en parlant de son père, qui la protège du séisme, elle dit (les mots de l'adulte en italiques) :

Il cache mes yeux. *L'enfant ne doit pas voir.* Je m'écarte, je ne pleure pas. *Je suis formée au danger de l'eau, des rochers, de la vitesse qui happe.* Je cherche ma mère. (14)

L'adulte qu'elle est porte un regard sur la situation quand elle dit « l'enfant ne doit pas voir ». Adulte, elle comprend désormais la motivation de son père qui, en vue de lui épargner la tragédie, lui masque le regard. En deuxième lieu, la voix narrative ajoute du contexte pour expliquer la raison pour laquelle elle ne pleure pas : elle est déjà « formée au danger », qui lui est déjà familier et de ce fait, elle ne le craint pas.

Ces glissements subtiles d'une voix à l'autre, presque imperceptibles à la lecture, fusionnent harmonieusement, enrichissent le discours et permettent de retranscrire le drame à travers une multitude de perspectives, comme des caméras, situées à différents endroits du drame.

L'écrivaine, à travers ces interventions, restitue l'histoire du drame grâce aux souvenirs de l'enfant et se révèle être à l'image de sa terre dont elle dit qu'elle « revient, nouvelle et modifiée. Elle se resserre. Elle ferme ses secrets. Elle se replie. Elle noie ses braises. Ma terre est immobile enfin. » (98). C'est l'adulte qui « revient » sur les lieux de son enfance, enrichie par l'expérience de la vie, « nouvelle et modifiée » qui a « resserré », enfermé et enfoui ses « secrets », qui se « replie » sur elle-même afin de « noyer ses braises » en écrivant son histoire, pour que le feu ne la consume plus, pour enfin « immobiliser » cette terre intérieure qui l'a profondément secouée. La mémoire et l'écriture, à la fois cure et remède, y jouent un rôle

fondamental en participant à une stratégie de reconstruction à travers les méandres d'un retour à l'enfance.

Après le séisme, le temps est à la reconstruction. Il ne s'agit toutefois pas de résolution dans cette entreprise. Il s'agit plutôt du *langage* de la reconstruction. Tout se passe au niveau du discours. Autrement dit, la reconstruction ne signifie pas que l'auteur s'illusionne sur une clôture potentielle. Les dommages collatéraux sont en effet considérables. Les dommages physiques engendrés par ce séisme sont tout aussi dévastateurs que ceux subis sur le plan émotionnel. Après le séisme, la vie continue, une *autre* vie :

Le séisme prend les lieux de mon enfance. Il transforme. Il n'atteint pas. Il recouvre, sous une autre terre, étrangère et ajoutée. Il reste, impuissant. (96)

Le séisme la recouvre d'une couche « étrangère », il « recouvre » et « ajoute » quelque chose à l'enfant dont elle ne peut se déparer. Il la « transforme », mais, impuissant, il ne l'« atteint » pas. Sa force, c'est désormais sa mémoire : « Ma mémoire est tout. Elle transmet. Elle raconte. Elle perpétue. » (96) Vivre le drame, ce n'est pas le subir, ce n'est pas être « atteint » parce que la mémoire est une « transmission », un acte de générosité et de partage, elle « perpétue » le passé parce qu'elle le rend éternel, lui donnant ainsi le pouvoir d'immobiliser le souvenir dans le temps.

C'est ainsi que la mémoire purifie les événements comme à travers un processus d'élimination sélective pour sublimer le passé, et n'en retenir que l'essentiel :

Ma mémoire est un lieu permanent, une réalité sans vestiges. Ici, rien ne tombe. Ici la vie est heureuse. Ce lieu, unique, porte ma terre sans séisme. Il porte mon corps sans blessure. (96)

C'est comme si la mémoire devenait un refuge, et qu'elle se sentait à l'abri de tout. Il faut aussi voir dans cette citation que sa mémoire est constitutive de son identité, et qu'elle entretient un rapport de mimétisme avec sa terre, grâce à laquelle elle se retrouve parce que ce lieu de la mémoire est précieux. *Retrouver sa terre, c'est se retrouver*. Ce n'est que par le retour à la terre que l'accès vers elle-même lui est possible, et cela n'est envisageable que par un retour dans le temps, vers les origines :

Ce lieu, unique, porte ma terre sans séisme. Il porte mon corps sans blessure. Sa nature est ma nature. Sa lumière est ma lumière. Son image est ma vérité. (98)

La mémoire détient la clé de son enfance, celle qui lui permet d'ouvrir la porte de ses souvenirs pour accéder à la petite fille qui l'attend sur les ruines du séisme. Tout apparaît comme si c'était cette enfant qui détenait une part de vérité, dont l'auteur aimerait qu'elle lui fasse part. La mémoire a besoin d'être ancrée dans un lieu pour se déclencher. Ce lieu, cette terre, c'est aussi la mère nourricière et c'est vers elle que l'auteur se tourne pour retracer l'origine, pour remonter à la source. Sa terre lui parle, elle lui « révèle » ses secrets :

Je suis d'ici. Je me souviens. Je reste là, liée à Dieu et à ma terre qui dit encore. Elle répète. Je n'oublie pas. Elle révèle. Je sais. Elle garde les enfants. Elle garde la chair des chairs. Elle est, d'origine. Je viens de la terre de mon père. (98)

La terre nourrit le discours de l'écrivaine, telle la mère, elle alimente ses souvenirs et ses mots. Personnifiée, la terre devient le lieu de la connexion divine et le lieu de communion. Sa terre lui parle et elle en comprend le message : « Elle répète. Je n'oublie pas. Elle révèle. Je sais », s'ensuit une communication où tout se comprend au-delà des mots. La relation symbiotique qu'elle entretient avec sa terre est unique : « quitter Alger est une séparation de soi » (89).

En outre, alors que la terre était vue comme féminine et nourricière, renvoyant à la mère, elle est à présent associée au masculin : (« Je viens de la terre de mon père »). Par ce geste symbolique, elle semble vouloir fusionner l'origine (la mère et le père) pour créer une identité hybride, à l'image même de sa condition d'entre-deux : mi-française par sa mère, mi-algérienne par son père.

C'est aussi la terre qui l'inspire, qui l'exalte et l'emporte dans un lieu nouveau, celui de la création artistique qui permet une nouvelle naissance. En se racontant, elle se réinvente par le récit. Il suffit d'aller vers la terre qui « garde la chair des chairs », lieu même de l'origine de la création, réminiscence symbolique du père et de la mère.

C'est aussi comme si elle absorbait les êtres pour l'éternité et qu'elle les retenait pour toujours en elle, comme des stigmates de leur passage, comme un processus de fossilisation. Cette *impression* est d'autant plus dramatique que l'usage prépondérant du présent a pour effet de faire revivre ce passé, car le présent se relie au passé, par emboîtement et le rend éternel. Le présent véhicule en effet un sentiment de permanence, une forme de présence fantôme, comme si tout était pour toujours, et que rien ne disparaissait jamais.

Le drame du séisme s'est fossilisé sur sa terre et sur sa conscience d'une même empreinte qui la lie à jamais au lieu des origines. Ce processus de fossilisation résulte d'une série de transformations des êtres enfouis dans la terre. De la même manière, le séisme recouvre les corps, « les chairs » mais il ne s'agit pas d'une fin. Cette terre continue de communiquer son histoire, et à son contact, le dialogue s'engage entre l'auteur et cette terre. Le séisme est une métaphore pour traduire une histoire d'amour brisée avec sa terre, son pays, sa ville. Le séisme représente aussi le fossé qui la sépare de l'enfance et l'impossibilité d'y retourner.

Chapitre 3 : Identité et entre-deux

Ici je suis une étrangère. Ici je ne suis rien. La France m'oublie. L'Algérie ne me reconnaît pas. Ici l'identité se fait. Elle est double et brisée. Ici je fuis le regard des enfants. Ici je ne comprends pas la langue. Ici je cherche ma terre [...] Je suis inadmissible.
Nina Bouraoui⁴²

Publié un an après *Le Jour du séisme*, *Garçon manqué* est un livre clé puisqu'il représente le premier récit autobiographique⁴³ de Nina Bouraoui. C'est dans ce roman qu'elle aborde un thème nouveau dans son œuvre, celui de sa double identité française et algérienne. L'épigraphe en tête de chapitre met l'accent sur la problématique de l'aliénation, inhérente à la quête identitaire que l'auteur entreprend. Lorsqu'elle évoque le fait de « chercher [sa] terre », elle fait référence à une recherche de soi symbolique, qui fait appel à la terre de son enfance mais aussi aux fondations mêmes sur lesquelles elle s'est construite. Quand elle évoquait le tremblement de terre dans *Le jour du séisme*, il s'agissait bien en réalité d'une secousse sismique psychologique (et corporelle, au vu des exemples de somatisation rapportés dans le récit).

Cinq ans plus tard, Nina Bouraoui écrit *Mes mauvaises pensées*, dont le récit consiste entièrement en une séance chez sa psychanalyste. Par le biais de cette

⁴² *Garçon manqué*, page 32 (La ponctuation manquante est fidèle au texte).

⁴³ Nous nous fondons sur la définition de l'autobiographie selon Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, à savoir : « 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. » (14)

confession, elle aborde la même problématique de sa double appartenance en faisant son examen de conscience identitaire. La psychanalyste, le Dr. C., offre un ancrage à la parole, et son écoute permet aux mots d'être reçus et de se délier plus librement : « Vous êtes un corps blanc, vous êtes le corps du médecin, le corps qu'on ne touche pas » (10). Ce « corps blanc » rappelle une toile blanche que l'on peint à mesure que les mots prennent forme et que l'histoire se raconte.

Les couleurs sont les expériences de la vie, et elles sont riches et variées. En les débusquant dans sa mémoire, Nina Bouraoui exprime des émotions et fait ressortir des situations, autant de données qu'elle assemble pour former cette image qui la représente. Le silence du docteur est à la fois une invitation à la confession et une aspiration : « Vous êtes silencieuse, c'est de ce silence que je dois revenir, c'est vers ce silence que je dois aller. Il me faudra m'abandonner. » (11) Bien que *Mes mauvaises pensées* constituent une source riche en questionnements, c'est dans *Garçon manqué* que Nina Bouraoui conduit le plus en profondeur la réflexion sur l'entre-deux identitaire.

Nina Bouraoui représente symboliquement le point de confluence de deux espaces géographiques et culturels. C'est le point de contact de cette mixité, territoire de l'entre-deux, que Nina Bouraoui ne cesse d'interroger et de mettre en scène. Cette réflexion, ayant pour mobile de retrouver l'origine, offre une perspective unique sur la difficulté de circonscrire son identité autour de paramètres fluides : « Je ne sais pas qui je suis. Une et multiple. Menteuse et vraie. Forte et fragile. Fille et garçon. » (62) La tension générée par la différence engendre une grande fécondité et Nina Bouraoui explore et exploite cette différence qui crée une distance et fait germer la pensée.

Dans *Garçon manqué*, elle dit : « La mer tient entre les deux continents. Je reste entre les deux pays. Je reste entre deux identités. Mon équilibre est dans la solitude, une unité. » (28)

Le récit est écrit à la première personne et le *je* de la narration désigne le point de vue de la narratrice, *alter ego* de l'auteur. Cependant, ce *je* présente une multitude de facettes distinctes : il représente Brio (surnom que son père lui donne), Ahmed (personnage que Nina invente comme double masculin), sa mère (dont elle adopte la voix intérieure dans le récit), ou Yasmina (son vrai prénom) que ses grands-parents « francisent » en la nommant Nina.

Cette mutation constante met en évidence la grande difficulté qu'elle éprouve à s'identifier. Elle parle souvent de travestissement, de « déguisement » : « Un ensemble Daniel Hechter. Un ensemble que je déteste. Mon déguisement. Ma peau française. Partir. Chercher mon second visage. Ne jamais le trouver. En souffrir [...] Effacer son accent. » (97) Le déguisement est le corollaire du mensonge et ce mensonge l'accompagne sans cesse. Mentir, c'est se montrer autre et par conséquent, trahir qui l'on est : « Ne pas dire que je viens d'Algérie » (97). Elle dit aussi : « Je me déguise souvent [...] Je me travestis [...] C'est une négation. C'est un jeu » (51) ou encore quand Amine et Nina portent le burnous : « Sa mère nous prend en photo. Elle enverra à sa famille, française, l'image de son fils déguisé. Elle diffusera notre mensonge » (13)

Elle est en porte-à-faux avec ce qu'on attend d'elle à la fois du côté français et du côté algérien. Nina Bouraoui établit une équation identitaire en fonction de deux

pôles avec la France d'un côté, l'Algérie de l'autre. La problématique est d'autant plus complexe que les deux pays représentent aussi l'axe mère/père :

J'ai deux passeports. Je n'ai qu'un seul visage apparent. Les Algériens ne me voient pas. Les Français ne comprennent pas. Je construis un mur contre les autres. Les autres. Leurs lèvres. Leurs yeux qui cherchent sur mon corps une trace de ma mère, un signe de mon père.
(19)

Porter les traits de la mère ou du père revient à être « séparée » d'un des deux, ce qui constitue une violence en soi. A l'évidence, le visage et le corps portent les stigmates de son lien génétique à ses parents. Lorsque les autres tentent d'identifier la similarité des traits, ils l'arrachent à une part d'elle-même en occultant l'autre, toute aussi vitale. Les remarques que Nina Bouraoui a entendues dans son enfance résonnent encore dans son esprit, comme si elles faisaient fonction de curseur identitaire qui l'orienterait dans son raisonnement. Elles ne font cependant qu'augmenter sa confusion :

« Elle a le sourire de Maryvonne. » « Elle a les gestes de Rachid. »
Être séparée toujours de l'un et de l'autre. Porter une identité de fracture. Se penser en deux parties. À qui je ressemble le plus ? Qui a gagné sur moi ? Sur ma voix ? Sur mon visage ? Sur mon corps, qui avance ? La France ou l'Algérie ? (19)

Les similitudes physionomiques que les autres tentent de déceler sur elle ont pour effet de la chosifier, et de la réduire à une pâle doublure parentale. La

question de savoir « qui a gagné sur [elle] » évoque une bataille perdue, cette défaite représentant une souffrance identitaire.

Garçon manqué est le seul roman de Nina Bouraoui exclusivement centré sur la thématique de la double identité, et où l'atmosphère est tendue à cause des tensions raciales en Algérie et de l'instabilité sociale qui mènera à l'apparition du FIS (Front Islamique du Salut). Nina Bouraoui évoque son enfance et son adolescence de manière personnelle et intimiste, en mettant particulièrement l'accent sur la difficulté de vivre sa double identité. C'est en Algérie qu'elle passe les quatorze premières années de sa vie, avant le grand départ définitif pour la France. Dans *Garçon manqué*, l'auteur évoque le sentiment de se sentir étrangère dans un pays comme dans l'autre, et du rejet dont elle est victime parce qu'elle est différente des autres. A Alger, la jeune femme vit avec ses parents et sa sœur mais c'est Amine dont elle parle le plus. Ami d'enfance, il est lui aussi issu d'un couple mixte, et représente son double masculin. Il est évoqué dès la première page du roman :

Je cours sur la plage du Chenoua. Je cours avec Amine, mon ami [...]

Je suis au sable et au ciel et au vent. Je suis en Algérie. [...] Je tombe avec Amine. Je tiens sa main. Nous sommes seuls et étrangers [...]

Amine pourrait être mon frère. (9)

Amine est le pendant masculin de la jeune femme, irrésolue, prisonnière d'un monde où elle est constamment acculée à se positionner selon des normes socialement identifiables et acceptables. Le garçon constitue, de son côté, la part manquante à son identité sexuelle. Chez l'auteur, ce constant balancement entre deux pôles masculin et féminin souligne la fluidité de ce rapport au genre.

Être homme lui permet d'orienter son identité vers le masculin mais aussi culturellement de choisir l'« algérianité », ce qui jusque-là lui était impossible : « Non, je ne suis pas Française. Je deviens Algérien. *Yahya* l'Algérie. » (53) C'est en vivant l'expérience du masculin qu'elle se rapproche de cette terre masculine.

Le roman, à l'image de son auteur, est divisé en deux parties: la première, intitulée « Alger », qui porte sur sa vie en Algérie et la deuxième, « Rennes », ville d'origine de sa mère et où sa famille s'installera. Dans cette seconde partie, Nina Bouraoui parle de ses grands-parents maternels, affectueux mais qui la renvoient sans cesse à son origine, à ses traits physiques ainsi qu'à son apparence dont ils pensent qu'elle ne correspond pas aux codes vestimentaires de la bourgeoisie de province à laquelle ils appartiennent.

La description des paysages algériens et de la nature sauvage, à l'image de l'auteur, suggèrent une affinité particulière pour ce pays tandis que la France représente l'exil et l'étrangère qu'elle devient dans un monde nouveau qu'elle ne connaît pas. Symétriquement, l'Algérie est aussi le pays où elle est renvoyée à son statut d'étrangère et la France est aussi un lieu de fascination.

La présence dans le récit d'un « je » instable et en quête de sens met en évidence la complexité inhérente à la double identité. Le récit se fait à partir d'une narratrice, double de l'auteur, qui se dévoile à elle-même en faisant une analyse du passé, et ce, par le biais d'un monologue qui ne prend jamais l'autre en compte dans un dialogue rapporté. Tout se passe dans la mémoire qui reconstitue le passé. Les personnages et les paysages sont mis au service de l'exploration de cette

problématique de l'identité abordée dans l'œuvre où l'espace est plus que la somme des lieux décrits.

La double identité est un concept complexe à circonscrire du fait de la diversité de ses composantes. L'objectif est de mettre en valeur la fluidité du « je » et sa polysémie. Ce profil identitaire offre un éventail de possibilités plurielles, où le sens et l'interprétation sont riches et en mouvement constant en fonction du lieu, de l'interlocuteur et des situations dans lesquelles l'auteur se trouve.⁴⁴ L'entre-deux, où l'« entre » est sans cesse déplacé et réinventé, est le lieu d'une interrogation, de conflits internes, de *statu quo* où les appartenances et influences multiples, parfois contradictoires, s'entrechoquent. Dans le monde de Nina Bouraoui, c'est un lieu de vertige, un espace frontalier avec des lignes de fracture, comme dans *Mes mauvaises pensées*, où elle évoque la métaphore de l'arbre arraché à sa terre, dont on a rompu les attaches :

Je suis un arbre qu'on a retiré trop tôt de sa terre, j'avais des promesses algériennes, j'avais des ramifications, des désirs, des intimités [...] j'avais creusé, depuis l'enfance, sous mes fondations d'autres galeries qui menaient vers d'autres fondations ; je dois tout refaire, je dois creuser à nouveau, je ne sais rien de ma nouvelle terre.

(111)

Le sentiment sous-jacent est celui d'une injustice. L'entre-deux n'est pas un lieu de confort et Nina Bouraoui est constamment mise en demeure de choisir son camp. L'écriture fait effet de contenant dans lequel elle ancre sa quête, et souvent,

⁴⁴ L'écrivain et académicien franco-libanais Amin Maalouf, dans *Les identités meurtrières*, parle de sa double appartenance « faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un dosage particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre ».

cette quête aboutit sur des contradictions. Cette écriture dont elle dit qu'elle est « une spirale des mots » (MMP 79), s'apparente à un tourbillon où elle succombe au besoin de contrôle et accueille le souvenir de sa jeunesse troublante comme un retour aux sources.

De la France, elle dit : « 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, je dois vous oublier pour me *refaire*. » (MMP 110). L'écriture joue le rôle de reconstruction afin de se recréer, de se « refaire » en rassemblant toutes les pièces éparses. De l'Algérie, elle dit : « Pourrais-je dire rentrer au pays moi qui n'ai pas les moyens de choisir ? Pourrais-je parler de patrie, moi qui me sens orpheline d'une terre ? (MMP 270). De l'écriture elle fera le lieu de sa renaissance grâce au pouvoir de la création artistique. L'entre-deux en constitue l'enjeu.

La thématique de l'entre-deux s'impose comme un lieu d'accueil des différences et l'endroit même où elles se rejouent. Cet espace est une zone de turbulences. Dans son foisonnement, il apparaît comme une figure de l'origine à l'intérieur d'un espace qu'elle immobilise pour le ressasser. Cette identité double est une identité « brisée » indique-t-elle, et c'est en « cherch[ant] sa terre » qu'elle tentera de recoller les fragments de son histoire.

Cette terre de ses ancêtres est aussi celle qui a vu naître entre le peuple algérien et le peuple français une guerre violente de 1958 à 1962, à l'issue de laquelle l'Algérie acquiert son indépendance. Rappelons que la France avait colonisé l'Algérie depuis 1830 et c'est la volonté d'indépendance des Algériens qui a été à l'origine de cette guerre. Fruit d'une union « interdite » comme elle le dira plus tard, Nina

Bouraoui porte le poids d'une lourde culpabilité, et garde en elle la mémoire inconsciente de la « violence » comme une « transmission » :

Longtemps, je crois porter une faute. Je viens de la guerre. Je viens d'un mariage contesté. Je porte la souffrance de ma famille algérienne. Je porte le refus⁴⁵ de ma famille française. Je porte ces transmissions-là. La violence ne me quitte plus. Elle m'habite. Elle vient de moi. Elle vient du peuple algérien qui envahit. Elle vient du peuple français qui renie. (34)

Son ancrage identitaire⁴⁶ est précarisé par la difficulté qu'elle éprouve à intersecter le *nous* familial et le *je* personnel, mobile et instable, à psychologie et géographie variables. Comment « porte »-t-elle cet héritage complexe ? De quelle manière ces forces conflictuelles constituent-elles la semence qui fertilise son écriture ?

Dans *Garçon manqué*, Nina Bouraoui thématise la double appartenance par le recours à un monologue intérieur au rythme haletant, composé de chapitres qui n'apparaissent pas de manière linéaire. La nature itinérante de la progression narrative est un des traits les plus saillants de l'écriture bouraouienne, et ce roman ne fait pas exception. La seule logique qui gouverne le texte est celle d'une pulsion associative, régie par des images qui surviennent au détriment d'une ligne narrative préétablie. Cette dernière faisant défaut, le sentiment d'errance prédomine où la pensée, libre,

⁴⁵ Les grands-parents maternels de Nina Bouraoui se sont en effet opposés au mariage de leur fille avec un Algérien.

⁴⁶ L'ancrage identitaire est vu sous l'angle de l'articulation du présent et du passé et la capacité de l'individu à être un lieu de passage, de transition naturelle entre ces deux espaces selon Elsa Ramos, sociologue française et chercheuse à l'INRS, dans son ouvrage intitulé *L'invention des origines, sociologie de l'ancrage identitaire*.

vagabonde de sujet en sujet. Le sens est suggéré, effleuré, sans toutefois être explicité :

Tous les gestes de l'enfance qui se répètent. Toutes les joies et toutes les larmes. Ces choses qu'on transmet. Comme le bonheur. Et comme la vengeance. Qu'on recommence à l'infini. Cette éternité, de mère en fille. Ce relai à passer. Ce don. Ce miroir-là. Se balancer. Rire. S'envoler. Tous les jardins publics ressemblent à Maurepas. A cette volière soudain. Tous ces petits enfants, si heureux, sur les balançoires. Cette innocence-là. (148)

Les images du passé, comme celles d'enfants dans un jardin public, semblent s'être imprimées dans son esprit et guident la progression du récit sans logique apparente. Chaque évocation est nourrie d'une émotion, d'une pensée ou d'une réflexion qui contribue patiemment à créer l'architecture fragmentaire du moi. Dans la citation qui précède, l'idée suggérée est celle du rôle supposé des parents (de leur histoire, de leur passé) dans les « choses qu'on transmet » et dans « le relai à passer ».

Cette question de transmission, corrélée à l'origine, est compromise par la multiplication des territoires de référence et par les cultures qui sont en jeu. Dans l'idéologie bouraouienne, la notion d'origine ne s'envisage pas comme une ligne droite. Cette trajectoire est hasardeuse, en pointillés, faite de nombreuses ruptures. De plus, les lieux de domiciliation ne sont pas nécessairement liés aux endroits géographiques où elle a vécu. Le paysage que Nina nous offre à voir est très souvent intérieur. Quand elle fait référence à un lieu géographique, c'est pour l'instrumentaliser et servir de support à la création d'un univers mental :

Je suis à Rennes. Je suis toujours à fond dans le lieu que je traverse. Je suis dans cet instant, là. Cette permanence. Cette vérité. Ainsi, j'efface vite tout ce qui précède. (GM 103)

L'idée de « traverser » un lieu suggère quelque chose d'éphémère ; or, « à fond » et « permanence » suggèrent une intensité et une immobilité qui contredisent l'aspect transitoire du séjour. Par ailleurs, tout ce qui est relatif au lieu géographique où elle se trouve n'est évoqué qu'à travers des références temporelles, comme si le lieu n'était qu'un moment.

Observons de plus près comment l'espace physique où elle se trouve devient transitoire, (« lieu que je traverse »), et comment ce lieu devient un moment (« je suis dans cet instant-là »). Il s'opère un glissement du géographique au temporel où elle s'enlise (une permanence), qui devient un concept (« cette vérité »). Le schéma en trois étapes devient : Lieu que transcende le temps qui conduit à une vérité. Cette quête de vérité fait partie intégrante de la quête d'identité et c'est dans cette « permanence » que s'ouvre la possibilité de vivre un moment d'authenticité où le questionnement est suspendu, où tout ce qui précède est « effacé ».

Parce qu'elle se situe dans un entre-deux, il lui est toutefois difficile d'investir pleinement l'endroit dans lequel elle se trouve, d'où le retranchement sur elle-même qui provoque une dissolution de l'espace. Les exemples foisonnent dans le récit. Quand elle évoque son séjour en Bretagne, elle ne dit pas qu'elle est à Rennes, elle dit : « Moi je suis en vacances de ma vie algérienne » (GM 106). Être à Rennes signifie pour elle : ne pas être en Algérie, comme si ce séjour n'était qu'une parenthèse, comme s'il ne comptait pas. Sa vie algérienne étant temporairement mise

en suspens, la narratrice se réfugie dans un espace qui ne se trouve ni en France, ni en Algérie.

Le processus de quête identitaire s'inscrit dans une optique où le moi qui se cherche est porteur de deux mondes incompatibles. Perdu, il déambule aveuglément :

Je ne sais plus qui je suis [...] une fille ? Un garçon ? L'arrière-petite-fille de Marie ? L'arrière-petite-fille de Rabiâ ? L'enfant de Méré⁴⁷ ?
Le fils de Rachid ? Qui ? La Française ? L'Algérienne ? L'Algéro-Française ? De quel côté de la barrière ? (145)

La confusion qu'elle exprime se traduit par le recours à un *je* instable, en quête d'identité. Dans la citation ci-dessous, l'intrusion de la grand-mère dans le récit, qui dit à la mère de Nina « tu n'épouseras pas un Algérien », illustre le poids des obligations imposées et la difficulté d'être autonome et libre de ses choix. On perçoit une histoire familiale centrée sur des interdits, dont la mère de Nina est victime, tout comme sa fille, Nina :

Ma grand-mère aime les vraies filles. Oublier que mon corps est fait pour la lumière, le sable et les vents de sel. S'excuser, voilà la raison de ce départ. Excuser ma mère. Tu n'épouseras pas un Algérien⁴⁸. (96)

Dans la citation, trois voix sont entremêlées : celle de Nina Bouraoui qui se raconte, celle de la grand-mère qui s'adresse à sa fille, et celle de la mère, en destinataire implicite, dont la présence est suggérée par son rôle d'interlocutrice. Offrir plusieurs instances d'énonciations à partir d'un seul contenu crée une

⁴⁷ « Méré » est le surnom que le grand-père de Nina Bouraoui avait donné à sa fille Maryvonne.

⁴⁸ Diktat imposé par cette famille française, et dénonciation implicite de racisme de la part de l'écrivaine.

polyphonie ayant pour mobile de faire écho aux voix intérieures héritées de son enfance, qui résonnent encore en elle, stigmates de son passé.

Parfois, le même pronom personnel *je* se réfère à différentes personnes dans la même phrase. Dans le passage suivant, il s'agit d'abord de la voix de la narratrice, la jeune Nina. Imperceptiblement, cette même voix porte l'histoire de sa mère par le *je* du style indirect libre qui se réfère cette fois non plus à la jeune fille, mais à la mère, Maryvonne :

Je suis à Rennes [...] Je suis dans la maison de Rennes. La maison de l'enfance de ma mère. Le lieu de son histoire [...] Elle devait réfléchir, là, sur ce banc. Réfléchir à sa phrase. Comment dire ? Comment annoncer ? Comment raconter ? Comment expliquer ? Voilà j'ai rencontré un garçon. Il est étudiant à la faculté. Il est algérien. Enfin, français musulman, comme ils disent. Je l'aime. Je veux l'épouser.
(110)

De toute évidence, il ne s'agit de la voix de Maryvonne que par le filtre de l'imagination de l'auteur, qui reconstitue une scène telle qu'elle se la représente mentalement. Sur le plan des modalités narratives, tout est mis en œuvre pour mettre en relief l'importance de l'histoire des parents à l'intérieur de sa propre histoire. Le point de vue dans la citation qui suit est celui de la mère de Nina Bouraoui, qui porte le marqueur identitaire par le *nous*, incluant le père :

Nina est fantasque. C'est tout. Ce n'est pas grave [...] Nina est une artiste. Si nerveuse mais si sensible. Elle est dans un autre monde,

verrouillé. Nous n'y pouvons rien. Nina, verrouillée de l'intérieur.

C'est moi qu'il faut sauver. Me faire parler de force. (GM 65)

Ce nouveau regard extérieur porté sur la jeune fille informe le lecteur. D'autre part, la prise de parole de la mère contrebalance et compense ce silence, comme équilibrer les voix. La jeune Nina, enfermée dans un mutisme, révèle déjà la problématique qu'elle abordera plus tard dans ses romans. Quand elle dit « mon silence construit mon avenir » (65), nous entendons que cette impossibilité de mettre des mots sur sa condition nourrira l'écrivain qu'elle deviendra plus tard. Ce silence s'est imposé à elle de manière telle qu'il est désormais presque « tangible ». Il prend forme à l'intérieur d'elle-même et l'emprisonne :

Non, je ne dis rien à Saint-Malo. Je suis enfermée dans le secret. Qui m'a forcée à ça, d'ailleurs ? Depuis toujours. Se taire. Garder pour soi. Interioriser. Mon silence est un corps. Mon silence est une maison. Mon silence est une habitude. Mon silence est une forteresse. (176)

L'anaphore⁴⁹ avec la répétition du mot « silence » en début de phrase crée un effet d'écho et amplifie l'idée d'isolement et de solitude. Parce que c'est une figure de style particulièrement courante en poésie, elle donne ici un ton lyrique et apporte une résonance qui scande la phrase comme en poésie. Il serait d'ailleurs aisé de lire cette citation comme un poème, en revenant à la ligne après chaque phrase. Ce silence

⁴⁹ Cette figure rhétorique est récurrente dans le roman ; en voici un exemple particulièrement évocateur : « Je serai dans ton miroir. Je serai dans ton image. Je serai dans ta tête. Je serai et tu ne me verras pas » (76) Parce que ce message est adressé à Amine, son meilleur ami, c'est la volonté d'être présente à lui qui apparaît ici avec vigueur. L'effet de répétition fait de ce désir une incantation, d'autant plus significative qu'il représente son double masculin Amine, dont le prénom même semble être contenu dans celui de Yasmina.

obsessif hante la vie de la jeune fille et l'isole encore plus qu'elle ne l'est déjà par sa différence, en la plongeant dans un mutisme que seule l'écriture libèrera.

Le silence, c'est aussi une abdication. Il porte en lui le renoncement à la parole et l'impossibilité de communiquer ce que l'on est aux autres. L'entre-deux est un espace d'indécision où l'écriture est mise en échec dans la mesure où elle impose des silences elliptiques et des espaces « vides ». Les phrases courtes et lacunaires contribuent à évoquer un sentiment d'incohérence et d'incomplétude de l'être, et le silence en constitue une des facettes.

Une partie de son identité lui échappe de la même manière que le sens échappe au lecteur. Ce dernier aussi tente de reconstituer du sens et sa quête consistera à comprendre ce qui n'est pas dit, ce qui se cache entre les mots. L'écriture se présente comme l'outil d'expression qui véhicule une fragmentation. C'est dans ces espaces d'interprétation où le sens flotte que se trouve l'objet de la quête de soi :

Je sors loin d'Alger. Je vais vers le silence. Je rentre modifiée. Je
deviens sensible. Je reste dans ma chambre. Je parle seule, longtemps.
Je garde un secret. Je viens d'une union rare. Je suis la France avec
l'Algérie. (11)

Ces phrases frappent par leur simplicité. Elles demeurent toutefois énigmatiques. La jeune fille, qui « sor[t] » et qui « rentre », s'interroge et bute contre une réalité qu'elle ne comprend pas : elle est « la France avec l'Algérie ». Par quelle alchimie est-il possible d'intégrer ces deux influences ? Confuse, elle déclare : « Je suis tout. Je ne suis rien. Ma peau. Mes yeux. Ma voix. Mon corps s'enferme par deux fois. » (22) Exister c'est être en devenir permanent, c'est être du néant, c'est-à-

dire, de la liberté. Être « tout » ou « rien », c'est donc la promesse d'un devenir que rien ne peut conjurer et que l'écriture aide à faire émerger.

Dans la citation, quand elle dit qu'elle va « vers le silence », c'est vers un espace de réflexion dont elle « rentre modifiée ». Le silence est une réponse au questionnement, signifiant le stade embryonnaire de sa quête, puisqu'elle n'est pas aboutie. Nina Bouraoui convoque l'origine dans le but de survoler cet immense entre-deux identitaire. L'élaboration de cet espace est un processus complexe. Daniel Sibony, essayiste et psychanalyste (il est aussi mathématicien), s'est penché sur la question de l'identité, de la différence, de l'entre-deux et de l'origine dans différents ouvrages⁵⁰. Il est l'auteur d'*Entre-deux, l'origine en partage*, où il dit :

Il n'y a pas deux identités différentes qui viennent s'aligner pour s'accoupler le long du trait qui les sépare. Au contraire, il s'agit d'un vaste espace où recollements et intégrations doivent être souples, mobiles, riches de jeux référentiels. L'idée de frontière ou de traits, avec un dedans et un dehors, un ici et un ailleurs, paraît insuffisante.

(13)

La spécificité de l'entre-deux réside dans le fait que c'est une zone identitaire nouvelle à investir pour l'auteur. C'est le lieu d'accueil de toutes les expériences où elle se heurte à sa différence. C'est à elle que revient la tâche de construire ce lieu d'accueil pour se recevoir. La narratrice constate en miroir le cheminement d'Amine, enfermé lui aussi dans une tour de silence : « Ton silence est une tristesse. Ton

⁵⁰ Daniel Sibony a écrit sur les phénomènes d'altérité dans *Le Racisme, une haine identitaire*, sur l'antisémitisme, la culpabilité, ainsi que le vivre-ensemble et la psychanalyse. Ces travaux l'ont mené à cette étude sur l'entre-deux qui représente un texte de référence sur la double appartenance. Notons que Daniel Sibony, né au Maroc et dont la langue maternelle est le dialecte marocain, se considère comme le produit d'un entre-deux culturel.

silence est un refus. Ton silence est une omission. » (58) Le silence les caractérise, tout comme le langage, ponctué « d'omissions », et de « refus » de l'explicite, d'où une mise en abîme.

Nina Bouraoui, l'écrivaine, ne suit pas une trajectoire composée d'un début, un milieu et une fin. La structuration du récit n'a rien de linéaire. Au contraire, elle se forme dans un mouvement circulaire et tournoyant, au gré des émotions de l'instant, dans un élan qui donne le sentiment d'une immédiateté entre la pensée et l'écriture, entre les émotions et les mots. Le récit, privé de logique, résiste à la clôture. Il en résulte un texte ouvert à l'interprétation, mais pour une majorité de lecteurs, hermétique à la compréhension. Les phrases courtes et simples (souvent sujet-verbe-complément, peu de propositions subordonnées) cachent une grande complexité sur le plan des émotions souvent ambivalentes. Le rôle du lecteur est essentiel puisqu'il est appelé à combler ces interstices et à investir du sens là où il fait défaut. Dans *Mes mauvaises pensées*, elle aborde cette thématique de l'écriture :

C'est une conscience organique, je pense à mon cerveau, à ses matières molles, aux milliers de ramifications qui me font écrire, qui me font douter ; j'ai peur d'altérer ce mécanisme-là, *la main libre*, la main qui raconte. (20)

Nina Bouraoui imite le cheminement hasardeux de la pensée, qui procède par associations. Ce langage s'oppose à toute forme de logique construite sur une approche rationnelle. L'agencement des mots et des idées est parfois étrange, mais il est en lien avec le sentiment d'étrangeté qu'elle ressent, particulièrement en France, où la narratrice est rejetée parce qu'elle est différente. Les souvenirs de vacances chez ses

grands-parents maternels sont pour certains traumatiques pour la jeune fille qu'elle était. Le sentiment de ne pas être à sa place, d'être « l'autre ». Elle évoque cette gêne dans *Mes mauvaises pensées* :

J'ai toujours été une étrangère⁵¹, vous savez, il est difficile, pour moi, de me définir, mon corps transparent est traversé par le monde, par les gens que je fréquente, cela vient dans la chambre d'Alger avec la chose qui est la peur de la mort et aussi la peur de la vie. (99)

Se laisser traverser par l'autre et se rendre ainsi perméable à toute influence précarise toute tentative de construction identitaire. Le corps devient un amalgame fait de contacts aux autres. Un « corps transparent » est dépourvu de substance, il est réduit à être un simple lieu de passage transitoire. Plus loin, elle ajoute : « Dans la vie, j'entends le verbe avancer, et donc se construire, il est difficile de bâtir sur du sable. » (99)

Cette polarisation identitaire, dont les bornes sont symboliquement matérialisées de part et d'autre par l'Algérie et la France, participe à mettre en œuvre un espace d'interprétation et d'exploration du moi. Entre ces deux pays, ce n'est pas tant la différence culturelle qui est en jeu que de l'espace de l'entre-deux où cette différence culturelle se déploie et où une identité doit passer par l'autre pour se révéler à elle-même.

⁵¹ Michel Laronde, dans *Autour du roman beur, immigration et identité*, évoque une lettre qu'il a reçue de l'écrivain franco-algérien Leïla Sebbar dans laquelle cette dernière elle lui parle de son dilemme identitaire qui s'apparente exactement à la condition de Nina Bouraoui : « Elle me confiait : 'Je suis dans une position un peu particulière, ni « Beure », ni « Maghrébine », ni tout à fait Française'. J'ajouterai ni Pied-noire. En effet, elle n'est pas immigrée ni enfant de l'immigration, née trop tôt pour être « de la seconde génération » élevée en France ; elle n'est pas fille de colons européens en Algérie ; elle n'est Algérienne que par son père et Française que par sa mère. De plus, sa langue maternelle n'est pas l'arabe, et elle n'est pas plus un écrivain maghrébin d'expression française » (166).

Nina Bouraoui, dans ses déambulations psychologiques, révèle les points de crise des deux pays dans leur incapacité à assimiler la différence. Nina devient l'Autre, que ce soit en France ou en Algérie et fait donc toujours l'expérience d'un clivage identitaire. Comment « concilier » Alger et Rennes, villes emblématiques, signifiant l'origine ? Où se trouve la ligne de crête qui relie ces deux points culminants ? Tout la renvoie à ces deux espaces, berceaux de son enfance, dépositaires de tout une histoire à laquelle elle n'a pas accès, puisqu'elle en est coupée.

C'est l'étrangère que Nina Bouraoui examine dans ce récit, et c'est dans ce domaine instable de l'entre-deux qu'émerge, comme le dit Julia Kristeva dans *Etrangers à nous-mêmes*, « une blessure secrète » qui « propulse [l'individu] dans l'errance » (13). L'étrangère qu'elle a toujours été a élu domicile dans cet espace nomade, glissant, « en transition » dans lequel elle s'englue sans jamais pouvoir ancrer sa quête identitaire sur une certitude. Julia Kristeva propose une description de cet espace qui s'apparente au profil de Nina Bouraoui :

N'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens. L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt. (18)

Cette vision n'est pas sans rappeler Julia Kristeva :

C'est dire qu'établi en soi, l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. (19)

Garçon manqué est le roman de la quête, le lieu d'un face-à-face avec soi. Les personnages, les paysages et les lieux contribuent à part égale à décrire cet espace et font écho à un autre roman de l'auteur, mineur celui-là, *Sauvage*, dont le décor est aussi l'Algérie à travers les yeux d'une jeune fille, Alya. La jeune Nina et Alya ont des voix qui s'entrecroisent et qui se répètent parfois. Les personnages occupent une place de choix parce qu'ils constituent une mise en scène de cet entre-deux problématique où Nina Bouraoui ravive la mémoire persistante des ombres du passé, celle de ses origines. Daniel Sibony décrit l'espace de l'entre-deux en ces termes :

S'il y a un geste vital qui relève de l'entre-deux, du rapport entre soi et l'Autre, entre soi et d'autres figures de soi, c'est bien le geste d'habiter, d'occuper un espace, de s'y mouvoir et d'y rester, d'y arriver et de le quitter...Question de place, de déplacement, voire de placement. (248)

Le mouvement à l'intérieur de cet espace offre à voir la manière dont cet entre-deux est vécu. Le « geste » se réfère à la manière dont le sujet occupe cet espace et où il se place à l'intérieur même de cet espace. Le concept de l'entre-deux fait fi des oppositions binaires : nous sommes dans le penser « entre ». Daniel Sibony indique la présence de mouvement à l'intérieur de cet espace où l'on circule. Ce n'est pas un territoire de tout repos. Dans le texte, Nina Bouraoui en explore chaque recoin à mesure qu'elle se/le découvre.

Notons que chacun des deux pôles n'est pas isolé, mais se comprend en relation avec l'autre. Ce ne sont pas des entités séparées, mais des structures connectées qui communiquent entre elles. Nina Bouraoui récuse et démantèle toute

logique visant à se situer dans un système de binarité. Nous sommes bien dans une logique d'exclusion des extrêmes, c'est ailleurs qu'il faut voir.

Ne pas être algérienne. Ne pas être française. C'est une force contre les autres. Je suis indéfinie. C'est une guerre contre le monde. Je deviens inclassable. (33)

Si l'on n'est pas Algérienne et que l'on n'est pas Française, alors qui est-on ? La négation n'a pas le pouvoir de définir, elle n'a que le pouvoir d'exclure. En évacuant ces deux bornes identitaires, Nina Bouraoui amorce une réflexion sur l'espace identitaire à investir. Bien que cette dialectique délimite cette zone, elle n'offre pas de réponse au questionnement sur l'étrangère en elle, d'où son sentiment d'être « indéfinie », « inclassable » ou même « indéfinissable » cité en épigraphe. C'est pourtant dans cet espace que se fissure l'être, et tenter de le cerner est un combat, une « guerre », puisque c'est ainsi qu'elle caractérise ce conflit intérieur.

En tentant de se définir, elle se heurte sans cesse aux limites du langage et en se décrivant sur le mode privatif, elle place son identité sous le signe du manque. *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* mettent en scène les carences d'un moi assiégé, clivé, acteur et spectateur de sa propre existence, en le plaçant au cœur d'une zone hétérogène qui puise dans l'origine pour se construire.

Ce combat dans le roman, Nina Bouraoui le mène principalement à travers deux grands axes : l'entre-deux culturel et l'entre-deux sexuel. Alors que le questionnement sur son identité sexuelle est suggéré par le titre du roman et alimenté par ses « mauvaises pensées », elle résume sa problématique dominante comme suit :

« Tous les matins, je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? » (167)

Dans cette optique, elle devient à la fois le sujet et l'objet de son étude, et pour la première fois dans son œuvre, elle invite le lecteur dans l'univers de son intimité, sans avoir recours à des personnages fictifs. Ses parents, Maryvonne et Rachid, sa sœur, Djamila, et ses grands-parents sont mentionnés.

Par le choix systématique du recours au présent pour narrer des événements passés, Nina Bouraoui restitue aux souvenirs une vivacité qui donne l'impression d'une immédiateté de l'enfance et des souvenirs. *Garçon manqué* symbolise un entre-deux ancré à la fois dans le présent et dans le passé. En outre, prise par les contraintes narratives de l'autobiographie où l'on se raconte, et par les exigences du genre poétique qui privilégie l'esthétique et non le vécu, Nina Bouraoui se situe dans un entre-deux rhétorique. Cette propension au poétique offre une source lyrique qui nourrit son imaginaire. Le roman qui en résulte véhicule donc aussi la problématique de la frontière entre les deux genres.

Garçon manqué est le témoignage d'une crise identitaire et un lieu de tension. C'est aussi un lieu d'énonciation qui met en scène un conflit interne. Le roman se propose de découvrir la partie submergée d'un iceberg identitaire, partie tenue secrète, profonde et mystérieuse, qui par l'exploration se découvre et se dévoile à la conscience. Elle qui déclare « ne jamais être à sa place. A côté de soi » (65), comment est-elle affectée par sa double identité et de quelle manière son écriture en est-elle le reflet ? Comment chacune des deux origines gère-t-elle sa rupture interne ? Au-delà de la simple évocation de souvenirs, Nina Bouraoui circonscrit son discours autour de

la question de l'identité, et tente de traduire son caractère équivoque et transcender ces trajectoires binaires afin de créer un tiers espace identitaire.

Nina Bouraoui incarne le point de jonction qui lie (et/ou sépare) les deux pôles identitaires définis puisqu'elle est le produit d'une union entre un Algérien et une Française. Ce « dipôle »⁵² symbolise la parenté, donc l'origine : « De mère française. De père algérien. Seuls nos corps rassemblent les terres opposées ». (10) Le corps représente métaphoriquement (et génétiquement) le point de convergence dans un rapport triangulaire, à partir des deux points opposés. Il est donc distinct, mais lié en même temps, d'où la complexité du processus de construction identitaire. A ce sujet, Daniel Sibony suggère :

L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des entités a toujours partie liée avec l'autre. (11)

Ainsi, le lieu de la rupture et celui qui lie est un espace riche en confrontations. L'espace de l'entre-deux n'est pas un espace statique. L'identité oscille dans un mouvement constant, emportée par des courants contraires. Daniel Sibony remarque :

Il n'y a pas de no man's land entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux. (11)

Les bords ne sont pas étanches, ils sont perméables aux influences internes et externes. Il ne s'agit effectivement pas d'un « no man's land » mais d'un espace riche

⁵² Comme le dit Daniel Sibony (page 14)

qui fertilise l'aptitude de l'auteur à imaginer. L'architecture qui sous-tend le récit et qui au fil des romans, œuvre à construire ce moi fragmentaire. *Garçon manqué* est divisé en deux grandes parties majeures: la première, intitulée « Alger », et la deuxième porte la mention « Rennes ». Elles offrent un cadre structural au roman et le récit devient donc un espace entre-deux, un lieu nomade, une zone de tension. L'écriture devient un instrument de découverte :

De mère française. De père algérien. Je sais les odeurs, les sons, les couleurs. C'est une richesse. C'est une pauvreté. Ne pas choisir, c'est être dans l'errance. Mon visage algérien. Ma voix française. J'ai l'ombre de ma lumière. Je suis l'une contre l'autre. (35)

Les phrases laconiques véhiculent une incompréhension, comme s'il lui était difficile de décrire ses sentiments. Dans la citation, les « odeurs », les « sons », les « couleurs » renvoient à l'olfactif, à l'ouïe, à la vue. L'approche de la connaissance se fait par les sens car c'est par eux que la conscience s'éveille. La manière dont l'auteur cerne l'identité hybride évacue toute possibilité d'accès par la raison. Dès lors, les oppositions ou contradictions n'en sont plus et tout peut être dit puisque tout est ressenti.

L'approche dichotomique par le recours aux contraires « richesse/pauvreté », « algérien/français », « ombre/lumière », « l'une/l'autre » sous-tend le désir de baliser un lieu identitaire, en tentant d'en explorer les frontières, comme s'il fallait s'y cogner pour mieux les saisir. C'est à cet endroit en marge que Nina Bouraoui explore le monde : « C'est toujours comme ça, ma vie. Son exagération. Son extrémisme » (104).

Cette approche idéologique sert de matrice à l'émergence d'une réalité à l'intérieur de ces contraires. Puisqu'il est impossible de choisir l'un au dépens de l'autre, et inimaginable d'en exclure un, l'entre-deux amorce un processus qui engage et interroge la fidélité aux liens d'origine. Dans son article « Nina Bouraoui, une écriture de l'entre-deux » Rosalia Bivona⁵³ affirme que :

L'écrivain ne se réclame pas d'une nationalité; il trouve dans la marginalité un espace d'insertion de l'écriture, un prétexte pour se confronter avec l'indicible, sur un terrain de dérapage.

L'expression « terrain de dérapage » indique la difficulté d'ancrer la réalité d'une condition entre-deux dans un univers fixe, stable et délimité. On est en terrain glissant et l'équilibre y est précaire. L'entre-deux peut être vu comme un espace « marginal », comme le dit Rosalia Bivona, en dépit du fait qu'il ne se situe pas « en marge ». Il représente en tous les cas une tentative de dire avec ambiguïté « l'indicible », l'impossible à saisir. C'est un territoire traversé par des pulsions d'identité et d'altérité, le même et l'autre, l'un et son contraire. Par ailleurs, l'«espace d'insertion de l'écriture» suggère la création d'un tiers espace qui offre un lieu de négociation de la double appartenance en dehors des paramètres binaires et dont nous parlerons plus en détail dans ce chapitre.

⁵³ Rosalia Bivona a été la première chercheuse à rédiger une thèse de doctorat sur Nina Bouraoui qui portait sur les deux seuls romans que l'écrivaine avait jusque-là publiés : *La Voyeuse interdite* et *Poing mort*. Cette thèse est intitulée : « Nina Bouraoui: un symptôme de littérature migrante entre Algérie et France ». Rosalia Bivona est italienne et vit en Sicile, à Palerme. Un de ses autres articles qui porte sur cette auteur est intitulé : « Nina Bouraoui : Une écriture migrante en quête de lieu ». Nous proposons ici une perspective différente qui suggère que ce n'est pas sa littérature ou son écriture qui est « migrante ». S'il est vrai que la notion de migration implique une dynamique, c'est toutefois à l'intérieur même de cette identité, dans l'espace où s'ouvre l'entre-deux que s'exerce selon nous cette dynamique, là où le moi se cherche.

Rosalia Bivona interroge l'intention de Nina Bouraoui. Elle évoque la « mixité » qui implique une insertion des deux pôles binaires dans l'entre-deux, or, l'entre-deux établit un contact avec ces deux extrêmes sans jamais les inclure :

Mène-t-elle alors une lutte contre la mixité ou alimente-t-elle son écriture de cette contradiction? Parvient-elle à créer son espace littéraire ou vient-elle augmenter les rangs des "écrivains de réserve"⁵⁴, espace de curiosité mais non d'intégration? En réalité, elle ne nous semble pas assimilable à un ensemble déjà constitué, parce qu'il s'agit d'une différence à l'intérieur d'une marginalité. La marge est le lieu de l'osmose, du passage, de l'entre-deux.

L'entre-deux est un espace complexe, riche en mouvement, impliquant constamment une dichotomie identité-altérité que l'écriture tente de mettre en exergue, sans jamais la résoudre. Ce « je » est lui-même une entité double puisqu'il s'agit du « je » qui parle et du « je » dont elle parle. Le mouvement dans ce territoire est ample, puisqu'il teste constamment les limites dans un mouvement irrégulier de balancier. *Garçon manqué* illustre ce phénomène qui se rejoue sans cesse.

Une impression de piétinement et d'enlisement émerge à la lecture et évoque l'errance dans cette zone frontalière qu'elle explore comme un espace troublé. Cette errance se manifeste par l'impossibilité de se poser : "Ma vie algérienne est nerveuse. Je cours, je plonge, je traverse vite. La rue est interdite [...] La rue est derrière la vitre de la voiture. Elle est fermée, irréaliste...La rue est un rêve » (11). L'espace du

⁵⁴ Par « écrivain de réserve », Rosalia Bivona évoque une potentielle illégitimité littéraire d'un écrivain que certains peuvent voir comme une « curiosité », ni Française, ni Algérienne. Le problème de légitimité est une question primordiale pour les jeunes écrivains « beur » ou qui écrivent de la fiction sur un décor nord-africain.

dehors inaccessible représente la métaphore de l'impossibilité de trouver un espace identitaire, et le deuil de la perte d'un idéal d'unité et d'uniformité.

L'identité est complexe en ce qu'elle implique l'origine, fondement de l'être qui lie son passé et son présent et conditionne son futur. Cependant, l'origine constitue le point de départ, pas le point de retour, pourtant nécessaire à la quête identitaire comme le souligne Daniel Sibony :

L'entre-deux implique l'origine, il appelle à « y voir de plus près ».

Pour passer l'entre-deux, et recoller quelques morceaux, il faut pouvoir faire le voyage de l'origine, alors même que l'origine ce n'est pas fait pour y aller mais pour en partir⁵⁵. (13)

Ce point de vue se rapproche de celui de Tzvetan Todorov, qui dans *Nous et les autres* parle de l'origine en ces termes : « L'origine est quelque chose qui vous relance tout en vous demandant d'y revenir (nostalgie ou pas). » (56)

Le chemin introspectif doit passer par l'origine, et ce « voyage » impose un retour en arrière. La destination n'est pas l'origine, mais elle constitue un passage obligé, le point de départ qui initie la recherche de soi. Accompagnée de sa sœur Djamila, lorsque Nina se rend en France afin de rendre visite à ses grands-parents, elle a conscience qu'elle retourne à la source : « Retourner vers l'origine, vers le premier cri, vers le premier sang, Rennes⁵⁶ (99). De tout évidence, l'origine est

⁵⁵ La nécessité du retour en arrière obligé est discutable, selon Jean-Claude Kaufmann qui décrit les mécanismes de construction de l'identité dans *L'invention de soi : une théorie de l'identité*. Il remet en question la validité de cette démarche en la décrivant comme un « objet » que l'on a perdu et qu'il s'agira d'aller chercher alors que « la véritable subjectivité est ce que l'on conquiert en soi contre les appartenances qui vous particularisent, contre les données contingentes qui vous assignent à un lieu et à un milieu » (83).

⁵⁶ Rennes est le lieu de naissance de Nina Bouraoui, que la famille quittera quelques mois plus tard pour l'Algérie.

corrélée à la naissance, le « cri » rappelle celui du nouveau-né, et « le sang », le symbole de la vie qui accompagne la naissance.

Il est aussi apparent que la ville de Rennes est, par association, apparentée à la douleur, puisqu'elle rappelle ce « cri ». Parce qu'elle a été arrachée très tôt à cette ville bretonne, une partie de son histoire lui est inconnue et devient la pièce manquante, celle qui empêche l'accès à son histoire, à son origine. Elle hérite ainsi d'une « mémoire inerte », comme le dit Daniel Sibony dans la citation qui suit. D'autre part, quand Nina Bouraoui parle de « retourner vers l'origine », elle veut tenter de retrouver ce qui a été perdu, le fil conducteur ayant été rompu. On entrevoit ici la complexité du processus de formation identitaire qui inclut le paramètre d'identité collective comme élément constitutif du moi. Daniel Sibony explique ce mécanisme :

La transmission de l'origine et de la mémoire est toujours individuelle, mais elle achoppe sur les blocages de l'identité collective. Quand cette transmission de mémoire (ou d'origine) échoue collectivement, les individus reçoivent une mémoire inerte, dans sa dimension inconsciente. (380)

Daniel Sibony voit « les impasses de l'identité » comme « des impasses de la transmission ; mais d'une transmission de mémoire et d'inconscient où se rejoue l'origine. » (52), d'où l'importance critique de ce que Nina Bouraoui appelle « le relai ». Pour Nina Bouraoui, la saison estivale est synonyme de vacances en France dont elle dit : « Ça sent l'été. Ça sent la mort ». Rennes est donc associée aussi bien à

la naissance qu'à la mort. Nous observons de nouveau deux frontières qui délimitent le territoire de la vie. Daniel Sibony ajoute que :

Les individus deviennent eux-mêmes des blocs de mémoire inertes, et se jettent parfois, comme les éclats d'une explosion inconsciente, sur le mur du social pour le secouer ou le franchir ou s'y briser lors de passages à l'acte désespérés. (380)

Retourner en France, c'est non seulement faire face à une histoire interrompue avec une famille inconnue, mais c'est aussi oublier sa propre histoire :

Je suis habillée pour partir. Un grand voyage. Habillée pour quitter Alger. Pour me quitter. Habillée pour quitter ma vraie vie. (96)

Il importe de faire bonne impression et de composer. Il faut être bien coiffée et bien habillée pas avec «les cheveux ébouriffés, ça va pour ici. Pas pour la France ». (96). Les cheveux qui ne sont pas lisses trahiraient ses origines, or il est question d'effacer le caractère étranger inhérent à son physique, parce qu'il s'agit d' :

Être bien coiffée. Faire oublier. Que mon père est algérien. Que je suis d'ici, traversée. J'ai le visage de Rabiâ⁵⁷. J'ai la peau de Bachir⁵⁸. Rien de Rennes. Rien. Qu'un extrait de naissance. Que ma nationalité française. Faire oublier mon nom. Bouraoui. (96)

N'assumant pas sa différence, elle opte pour « un ensemble Daniel Hechter » dont elle dit que c'est son « déguisement » (97). Elle a le sentiment qu'elle doit se travestir pour se faire accepter, et cela au détriment de sa propre identité. Se « faire oublier » revient à s'oublier soi-même, éradiquer une partie de soi pour plaire à

⁵⁷ Grand-mère maternelle de Nina Bouraoui.

⁵⁸ Père de Nina Bouraoui.

l'autre. L'entre-deux est un luxe qu'on lui refuse puisqu'il y a une partie d'elle que l'on n'accepte pas. Le costume traditionnel algérien est tout autant un déguisement :

Les burnous sont trop longs. Ils prennent le corps entier. Ils le noient.

On devient fragiles et perdus dans le costume traditionnel qui révèle

l'impuissance à être vraiment une partie de soi. (12)

Les vêtements traditionnels « trop longs » dans lesquels Nina et Amine, son ami d'enfance, lui aussi métisse franco-algérien, « se noient » représentent une métonymie qui met en évidence leur incapacité à assumer cette partie de leur identité. Les burnous ne sont pas à leur taille, et les habillent d'une culture à laquelle ils ne s'identifient pas, d'où leur sentiment d'échec :

On hésitera toujours. On ne sera jamais de vrais Algériens. Malgré

l'envie et la volonté. Malgré le vêtement. Malgré la terre qui entoure.

(12)

Nina Bouraoui évoque une certaine fatalité dans l'incapacité qu'ils ont à assimiler la culture algérienne. Le vêtement est l'élément qui catalyse le sentiment d'aliénation. Il en est de même pour la langue arabe, qui reste étrangère, et qui, par conséquent, l'exclut de celles et ceux qui l'entourent et qui eux la maîtrisent. L'alphabet arabe la met à l'épreuve et la rappelle à ce que Daniel Sibony appelle ses « béances identitaires, aux abîmes que comporte son identité, aux énigmes de son origine » (51). Pour la petite Nina, l'arabe est une langue qui « glisse » sur elle et qu'elle ne parvient pas à assimiler :

Je ne parle pas arabe. Ma voix dit les lettres de l'alphabet, â, bâ, tâ, thâ puis s'efface. C'est une voix affamée. C'est une voix étrangère à la langue qu'elle émet. Je dis sans comprendre⁵⁹. (13)

Elle ne fait pas une avec la langue. Lorsqu'elle la parle, elle a le sentiment d'une dissonance entre sa voix et les mots qu'elle prononce, comme un imposteur. La langue assume la fonction de repère pour l'aider à identifier ce lien avec la culture algérienne, mais « c'est une langue espérée qui ne vient pas » (13), comme si elle se dérobaient à elle. Cette personnification de la langue a pour effet de créer un face-à-face avec une entité qui lui résiste et qui ne veut pas d'elle :

C'est une langue qui s'échappe. C'est une fuite et un glissement [...]
Elle ne prend pas sur moi. Elle me rejette. Elle me sépare des autres.
Elle rompt l'origine [...] Je suis impuissante. Je reste une étrangère.
(14)

Ainsi personnifiée, la langue arabe, quand elle « rejette » la jeune Nina, rejette en réalité son étrangeté, comme si cette langue était intolérante. C'est comme s'il s'agissait de deux collectifs culturels dont le point de contact restait infécond. L'arabe, à défaut de devenir une langue qu'elle parle, devient le lieu du silence : « Je fais quinze ans d'arabe. Je creuse mon silence. Je reste en retrait. (13). Plus tard, Nina

⁵⁹ Dans *Garçon manqué*, Nina Bouraoui raconte qu'au lycée français d'Alger où elle était scolarisée, elle suivait des cours d'arabe. Ces classes étaient divisées en deux, avec les « Français » d'un côté, et les « arabisants » de l'autre. Elle faisait partie de cette dernière catégorie parce que c'était une apprenante qui était considérée différemment, du fait de la nationalité de son père. On parlait du principe qu'elle maîtrisait la langue peu ou prou, ce qui en réalité n'était pas le cas. C'est étonnant, mais elle dit aussi dans le roman que pour une raison qu'elle ne peut s'expliquer, « la langue ne prend pas » sur elle. Il y a probablement une composante psychologique dans cette réticence, qui peut s'expliquer par le fait qu'elle ne voulait pas être assimilée aux Algériens. Cela équivaudrait à nier sa partie française ; après tout, elle dit que la langue arabe « rompt l'origine ».

Bouraoui parlera de « transmission », et de ce qui a manqué dans cette transmission.

Tzvetan Todorov, dans *Nous et les autres*, rappelle que :

pour passer d'une « langue » à l'autre, il faut en quelque sorte, satisfaire la première et [le sujet] doit témoigner que [cette langue] lui a été transmise avec, disons, un certain amour et non pas dans l'acte fonctionnel de l'alphabétiser. (56)

Il ajoute que pour que l'apprentissage de cette deuxième langue se fasse naturellement, il faut que « transmise avec sa poétique, sa langue d'origine lui permet[te] d'en parler d'autres, [pour qu'] elle l'y incite. (56) Les seuls mots d'arabe qui apparaissent dans le roman sont des mots qu'elle ne s'approprie pas puisque ce sont ceux prononcés par d'autres : « Je retiens un seul mot, *el bhar*, *el bhar*, *el bhar*⁶⁰ une magie répétée » (10) La langue arabe à laquelle elle n'a pas accès la renvoie à son statut d'étrangère toutes les fois qu'elle l'entend parler : « Je ne comprends pas tous leurs mots. Une phrase revient, *yahya* l'Algérie⁶¹ ». (20) Les traductions de ces mots sont en note de bas de page dans le livre, à l'intention du lectorat français.

En intégrant ces mots à la langue française, elle crée un espace linguistique entre-deux, à la manière dont elle perçoit son hybridité : « Je parle avec des mots arabes intégré [sic] à ma langue maternelle. Des incursions. Je ferme mes phrases par *hachma*⁶² ». (21) Une autre référence culturelle intervient quand elle parle d'un « colis anonyme » que sa famille reçoit « sans un mot [ni] adresse » :

⁶⁰ « La mer »

⁶¹ « Vive l'Algérie »

⁶² « La honte ! », référence culturelle à quelque chose qui est dit, ou fait, et qui ne devait pas se faire, comme si un interdit avait été enfreint.

Ce n'est pas un don. Ce n'est pas un cadeau. Une semoule serrée dans un torchon encore humide. Il faut la jeter. Ne pas la cuire. Ne pas la manger. Surtout pas. C'est un mauvais sort. El Aïne. Une semoule roulée avec une main de mort. (82)

Ce mot est le seul mot d'arabe qui ne soit pas traduit en bas de page, mais explicité dans le texte. C'est aussi le seul mot qui n'est pas transcrit en italique dans le roman. Au-delà de ce détail, ce qui frappe ici, c'est qu'elle sait parler comme « eux » et intégrer les éléments de la culture du pays. Cela semble être en contradiction avec le peu de connaissance qu'elle a de langue sur le plan purement linguistique.

Explorer les romans de Nina Bouraoui, c'est aussi observer la perméabilité de l'entre-deux qui subit l'influence des éléments du dehors. Daniel Sibony indique que le « vaste espace » de l'entre-deux est un endroit qui se nourrit des flux extérieurs :

Il s'agit d'un vaste espace où recollements et intégrations doivent être souples, mobiles, riches de jeux différentiels. L'idée de frontière ou de traits, avec un dedans et un dehors, paraît insuffisante. (13)

L'entre-deux est un espace qui se caractérise par sa plasticité puisqu'il n'y a pas de frontière franche et radicale entre extérieur et intérieur. De là naît la difficulté de vivre dans ce territoire incertain qui semble à la fois intégrer et absorber son environnement, et en même temps, assimiler intrinsèquement les éléments qui le composent. De ce fait, l'entre-deux n'est jamais une zone statique, mais au contraire, un phénomène en contact constant avec le monde.

La citation qui suit résume tout à fait le sentiment d'ambiguïté que l'auteur ressent à l'égard de ses parents et donc, envers elle-même. Toute la complexité des enjeux identitaires en question semble être incarnée dans ce passage, à savoir, la tension vers un pôle et la tension vers l'autre ; le désir de fusion des deux et le refus des deux ; l'attirance et le conflit ; et la paix et la « guerre ». Le jeu de « séduction » et l'impossibilité de gérer (« je ne choisis pas ») pointent vers un sentiment d'impuissance. De plus, les allers et retours incessants dans cet espace de l'entre-deux (« je vais et je reviens ») indiquent à quel point le contrôle de cet espace lui échappe, incapable qu'elle est d'y trouver sa place et de pouvoir s'y ancrer :

Je reste avec ma mère. Je reste avec mon père. Je prends des deux. Je perds des deux. 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.
(22)

La quête de l'identité se solde par un échec puisqu'elle la mène vers une impasse : « Je cours, immobile » traduisant son impuissance, en dépit du mouvement suggéré par le « voyage intérieur ». Il s'agit d'une dynamique en vase clos qui ne mène pas vers une destination ou une résolution. Comme les pôles des aimants qui s'attirent et se repoussent, « chaque partie se fond à l'autre puis s'en détache », c'est une « guerre », faisant écho au « combat » évoqué précédemment. L'emploi de l'oxymore participe à la fragmentation de l'être en quête de son unité.

La notion d'ancrage apparaît avec la référence à la terre, avec laquelle elle ne peut établir de lien. Le motif de la terre est récurrent dans l'œuvre de Nina Bouraoui.

La terre « se dérobe », lui échappe tout comme la langue arabe dont elle dit « qu'elle ne prend pas », illustrant l'incapacité de faire lien avec le pays, de prendre racine dans un lieu d'origine :

Je suis impuissante. Je reste une étrangère. Je suis invalide. Ma terre se dérobe. Je reste, ici, différente et française. Mais je suis algérienne. Par mon visage. Par mes yeux. Par ma peau. Par mon corps traversé du corps de mes grands-parents. (14)

La conjonction de coordination « mais » induit une contradiction, source du conflit interne : les Algériens l'excluent. Il en découle l'impression d'être « invalide » comme si elle était marquée par une tare. Or il semble effectivement qu'il s'agit là d'évoquer ce qui manque, ce qui fait défaut à cette identité qui se vit comme lacunaire⁶³. Le fait d'être « invalide » fait également référence à une anomalie, comme si elle était handicapée par sa double identité et que cela l'empêchait de se mouvoir dans un espace.

Cette caractéristique inhérente au handicap est suggérée dans le roman quand elle mentionne que: « Nina est la mutilation de Yasmina » (66) Afin de réaliser son identité française, elle doit nécessairement perdre de son « algérianité », c'est le prix à payer pour entrer dans un monde qui la châtie parce qu'elle est « l'autre ». Yasmina est « ce prénom que je dois toujours répéter, ce prénom qui fera de moi une étrangère à Paris. » (142). Elle se dit partout étrangère :

⁶³ Jeanne-Marie Clerc dans son essai intitulé *Assia Debar : écrire, transgresser, résister*, pose une question qui résume bien la problématique identitaire et ses enjeux, l'écrivain Assia Debar étant elle aussi Franco-algérienne : « Peut-on penser ce Je culturel comme une richesse et une possibilité d'expansion du sujet parlant aux dimensions collectives qui fondent son universalité ? » C'est précisément ce à quoi Nina Bouroaui aboutit dans sa quête, comme nous le verrons dans le chapitre 4.

Je reste une étrangère. Je ne connais personne ici. Qui court. Qui crie.
Qui embrasse. Qui séduit. Personne. Mais je les vois tous. (146)

En faisant référence à sa nature « sauvage », instinctive, et charnelle, elle dénonce l'aspect stérile des relations qu'elle entretient avec ceux qui se distinguent d'elle et dont elle se distingue. Dans la citation ci-dessous, au-delà de la notion de race, le Blanc incarne l'aridité émotionnelle des gens qui l'entourent. Le Blanc, c'est aussi la transparence, le manque d'épaisseur, le « trop lisse » :

Je les retiens. Pour longtemps. Personne. Aucune de ces peaux blanches. Dans cette lumière blanche. Blanche comme les beaux cheveux de mon arrière-grand-mère. Blanche comme les os qui la portent. Blanche comme ma voix soudain. Blanche comme l'évidence de la mort du corps, de la main qui me tient. Je suis gênée d'être là.
Dans cet inconfort. Qui suis-je ? (146)

Le chemin tortueux que Nina Bouraoui emprunte par le biais du souvenir, à travers l'évocation de ces événements du passé, constitue un voyage difficile. Ce chemin vers les traces de soi est semé d'embûches et parfois, il est possible de se perdre en route. Cette sensation d'échec face à la difficulté de se trouver à l'intérieur de sa quête la mène vers un sentiment de nulle part, d'où l'errance ou même l'effacement : « Je suis au sable, au ciel, au vent » (9), « la mer me porte » (10), « on m'exclut » (11), « Ici je ne suis rien » (31). Le rapport à la nature est très fort dans tous ces romans, dans *Garçon manqué* en particulier. Être « au sable », c'est le rapport à tout ce qui est tactile et qui appartient à la nature, tandis que « le vent » porte le souffle de vie, l'immatériel, et ce qui relie le sol et le ciel. On comprend très

vite que la nature est authentique, dans l’imaginaire de Nina Bouraoui. La nature ne la questionne pas, et la narratrice est en communion avec elle. C’est le lieu où les tensions se dissolvent.

Dans la nature, l’identité se vit sans définition de soi. De plus, cette nature lui permet d’accéder à une exaltation de l’unité, où plus rien ne la divise, où la fracture disparaît. La nature devient un point d’ancrage et ouvre ainsi des perspectives de construction identitaire. Il ne s’agit pas d’une nature domptée, domestiquée et dominée, celle du jardin de sa grand-mère en France :

Tous les matins. L’odeur de la terre, L’odeur de l’herbe qu’on arrose.
Le sifflement du jet qui tourne. L’allée de gravier. Les haies bien
taillées [...] Les deux cages à lapin. (112)

Il est question au contraire d’une « odeur de soleil qui donne le vertige. C’est cet air chaud. Comme des bras qui me serrent » (112). La nature est un espace à part, qui n’obéit pas aux règles, qui est libre, extrême et n’a pas de limites, comme elle : « La mer me porte. Elle prend tout. Elle m’obsède » (10).

Une autre thématique s’impose et c’est celle de la question du genre, incontournable dans *Garçon manqué*, le titre y fait naturellement référence. L’expression elle-même révèle un point de vue qui repose sur une vision dichotomique hommes-femmes. Toute personne qui dévie de la norme est stigmatisée dans un pays comme l’Algérie qui ne laisse pas de place à l’entre-deux. L’expression « garçon manqué » dénonce implicitement une perception réductrice du féminin qui impose des comportements et des codes spécifiques. Trudy Agar-Mendousse, dans

Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin en propose l'interprétation suivante:

Le terme de « garçon manqué » suggère une identité masculine imparfaite et inachevée tout en révélant la trace d'une identité féminine qui est présente-absente en raison de son insuffisance. (214)

L'expression « garçon manqué » fait référence au langage des autres, à leur définition de soi. Nina Bouraoui va à contre-sens d'un discours hégémonique qui prend l'hétérosexualité comme norme de référence et grille d'interprétation des identités sexuelles. Ce paradigme invalide toute possibilité pour la jeune Nina de jouir d'une liberté de choix. L'expression « garçon manqué » représente métaphoriquement la volonté d'envisager comme possibles d'autres modalités identitaires en dehors d'un schéma normatif imposé par la culture du pays.

La philosophe et théoricienne du genre Judith Butler propose une vision du genre conçu en dehors des paramètres traditionnels essentialistes. Dans son livre de référence intitulé *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, elle développe l'idée que le genre n'est pas une notion liée à l'être, mais au *faire*. Selon elle, le genre n'existe que dans sa nature « performative » : Le genre est construit par le sujet, et ce sont les actes « répétés dans le temps » ainsi que la manière dont le sujet se présente au monde, qui déterminent le genre et non l'appartenance sexuelle à proprement parler. Par appartenance, elle entend la catégorie normative dans laquelle les sujets sont placés en fonction de leur genre. Or, le genre n'est pas une notion fixe, statique, attribuée à la naissance, il est au contraire un élément dynamique et changeant. Le genre se situe donc à l'extérieur du sujet, dans la façon dont il est

actualisé, et non en lui. C'est la raison pour laquelle Judith Butler parle d' « effet du genre » et non de « genre » :

Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. (179)

Bien que Judith Butler ne se revendique pas de cet héritage, cette conception du genre rappelle la vision existentialiste de l'homme et si tant est que l'on puisse se permettre de détourner l'expression, on dirait que selon la philosophe « l'existence précède le genre ». Nina Bouraoui ne se conforme pas aux codes de conduite d'une fille, et elle n'adhère pas à une conception essentialiste du genre, vision partagée par Amin Maalouf qui explique dans *Les Identités meurtrières* :

L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence [...] Bien que ce ne soit évidemment pas l'environnement social qui détermine le sexe, c'est lui néanmoins qui détermine le sens de cette appartenance ; naître fille à Kaboul ou à Oslo n'a pas la même signification, on ne vit pas de la même manière sa féminité, ni aucun autre élément de son identité. (31)

Cette conceptualisation du phénomène du genre permet d'éclairer la fonction essentielle du travestissement de l'héroïne dans *Garçon manqué*. La jeune Nina ne

veut pas être un homme pour changer de sexe. Elle veut être un homme pour pouvoir *manifester* ce masculin, parce c'est dans les actes que se révèle le sens même d'être un homme en Algérie. De plus, la vie en fille est extraordinairement plus complexe dans le quotidien et implique des restrictions qui entravent sa liberté. Amin Maalouf rappelle à quel point le sort d'une femme peut varier d'un pays à l'autre, d'une culture à une autre. Nina Bouraoui affirme : « L'Algérie est un homme. L'Algérie est une forêt d'hommes. » (39) Plus loin, elle ajoute : « Ici, les hommes sont violents à force de désir » (39). Ailleurs, elle parle aussi de l'Algérie comme un pays violent. Nous observons une relation triangulaire entre l'Algérie, la violence, et les hommes, paradigme dont elle est exclue, parce qu'elle est une fille. L'héroïne n'est donc pas libre de faire *agir* son féminin dans le monde dans lequel elle vit c'est pourquoi elle explique :

Je veux être un homme. Et je sais pourquoi. C'est ma seule certitude.
C'est ma vérité. Être un homme en Algérie c'est devenir invisible. Je
quitterai mon corps. Je quitterai mon visage. Je quitterai ma voix. Je
serai dans la force. (39)

Être un homme en Algérie, c'est pouvoir jouir d'une autorité incontestée qui met les hommes du côté du « pouvoir ». Être « invisible », c'est ne pas être remarqué ou stigmatisé dans ses actes. Son ambition d'« être une autre, intégrée au pays des hommes » (19) est motivée par le désir de conserver le féminin en elle (« une autre » et pas « un autre ») tout en intégrant le masculin par son appartenance au groupe. Elle sait qu'elle devra donc perdre son « enveloppe » et quitter le « corps », le « visage », la « voix » qui font d'elle une femme, être faible et sans droits. Devenir un homme

représente la possibilité de mettre en scène ce masculin, dans une communauté d'hommes dont elle fera partie intégrante :

Je deviendrai un homme avec les hommes. Je deviendrai un corps sans nom. Je deviendrai une voix sans visage. Je deviendrai une partie. Je deviendrai un élément. (42)

Il ne s'agit pas non plus de n'importe quel homme, il est question d'être un homme algérien. Nina désire à la fois être homme et ne plus être vue comme française dans cette période d'après-guerre où il ne fait pas bon de l'être. Dans les deux cas, c'est une réconciliation. Elle veut aussi pouvoir soustraire son corps aux regards des hommes dans le but de retrouver son autonomie et son anonymat, dans un pays où elle est vouée à la claustration : « Je ne sais pas la rue, mon interdiction. Je n'ai pas le droit de sortir seule [...] La rue, c'est le lieu des hommes. » (43)

Elle peut désormais outrepasser cette interdiction et avoir accès au monde du dehors, et à la nature qu'elle aime tant. Dans *Le Jour du séisme*, elle fait part de son attachement viscéral à sa terre : « Ma vie tient par la mer, les montagnes et le désert. Je suis façonnée. J'appartiens à la nature. Je suis d'Ici, attachée. » (15) Dans les descriptions de la nature, on trouve la présence des hommes, et Nina s'identifie à leur force de vie :

Ils occupent la plage entière. Ils plongent dans l'eau d'un seul coup, sans mouiller la nuque, le ventre, les chevilles. Ils sont résistants. Ils prennent la mer. Par leurs cris. Par leurs gestes. Par leurs corps massés et nombreux. Ils sont violents. Ils sont en vie. (17)

C'est la violence des hommes qui provoque la volonté de ne plus être fille, pour ne plus être en la cible, la victime, mais le bourreau en quelque sorte. Ce n'est donc pas tant être homme que le refus d'être faible⁶⁴. La jeune fille veut échapper au quotidien de sa mère, Française en Algérie, et proie traquée des hommes à chaque fois qu'elle sort dans la rue :

Elle passe les hommes sans regarder [...] Elle est en danger. [...] Ils frôlent. Ils ne s'arrêtent pas. Ils murmurent [...] Une main touche ses cheveux puis se retire par la seule force de mon visage fermé. Toucher. Savoir. Connaître. Ma mère est un trésor. (15)

Son père l'introduit très tôt à l'idée d'être un garçon, et il est aisé de voir l'intérêt que porte la jeune fille pour cette expérience unique. Elle est immédiatement séduite par l'idée de mettre en scène ce masculin que lui propose son père :

Mon père m'initie à l'enfance. Il m'élève comme un garçon. Sa fierté. La grâce d'une fille. L'agilité d'un garçon. J'ai sa volonté, dit-il. Il m'apprend le foot, le volley, le crawl. Il m'apprend à plonger des rochers bruns et luisants. (26)

⁶⁴ Dans un entretien, Nina Bouraoui confie : « Petite, je voyais bien où était la force: du côté des hommes, de cette oppressante forêt d'hommes. Je voyais comment, dans la rue, ma mère, puis ma sœur étaient la proie d'un désir masculin permanent. Je n'en ai pas ressenti de la répulsion envers les hommes, non. J'ai voulu être comme eux: anonyme comme un homme, puissante comme un homme. Du côté de la force et du pouvoir. Quand je faisais les courses avec mon père, je mettais un jogging, j'avais les cheveux très courts et une apparence androgyne, et j'étais très fière. Je me disais: « La vraie vie est de ce côté-là! » (Dominique Simonnet, « Ecrire, c'est retrouver ses fantômes », *L'Express* Mai 2004).

Selon la théorie de Judith Butler, être du genre masculin ne se représente que dans la manière dont un garçon agit⁶⁵, et la façon dont ces actes constituent du sens. Cette citation est emblématique dans la mesure où elle met l'accent sur les actes par lesquels la jeune Nina actualisera sa masculinité en se distinguant du féminin. Elle retient « la grâce d'une fille » tout en accueillant la masculinité que lui enseigne son père (« l'agilité d'un garçon »). La théorie de Butler repose sur un rejet du genre comme synonyme d'appartenance sexuelle. Ce faisant, elle évacue toute possibilité de déterminisme sur la base d'une dichotomie masculin-féminin. De plus, la théoricienne dénonce la normalisation de l'hétérosexualité qui maintient une division entre masculin et féminin :

The institution of a compulsory and naturalized heterosexuality requires and regulates gender as a binary relation in which the masculine term is differentiated from a feminine term, and this differentiation is accomplished through the practices of heterosexual desire. (178)

Bien que le langage de Nina Bouraoui puisse à première vue s'apparenter à une vision essentialiste des genres – la grâce d'une fille, le plongeon acrobatique des rochers des garçons – il transcende cette division. Le masculin vient au contraire enrichir le féminin, il n'y a pas de rejet de l'un au profit de l'autre : Son désir, c'est d'« être un garçon, inventé, avec la grâce de sa fille, qui existe. » (52)

Trudy Agar Mendousse, dans *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, affirme que « chez Bouraoui, le désir a pour effet de métisser l'espace

⁶⁵ Nous utilisons ici le verbe « agir » dans le sens de « to perform », selon la terminologie qu'emploie Judith Butler.

franco-algérien ». Il apparaît que l’auteur veuille aussi rendre hybride le rapport au genre, tant il est vrai qu’elle transgresse les divisions binaires masculin-féminin.

Se déguiser lui offre la possibilité de transcender son univers et vivre une autre réalité qui l’affranchit de sa condition : « Je me déguise souvent [...] Je me travestis. Seule [...] C’est un jeu. Je montre le secret à l’extérieur de ma chambre. » (51) En outre, son père, en l’introduisant au monde du masculin, la prépare au mieux à vivre « dans le pays des hommes », ce pays violent⁶⁶ où il faut être paré pour y faire face. Le travestissement revêt donc une fonction utilitaire :

Il transmet la force. Il forge mon corps. Il m’apprend à me défendre dans le pays des hommes. Courir. Sauter. Se sauver. Il détourne ma fragilité. Il m’appelle Brio. J’ignore encore pourquoi. J’aime ce prénom. Brio trace mes lignes et mes traits. Brio tend mes muscles. Brio est la lumière sur mon visage. Brio est ma volonté d’être en vie.

Tout apparaît comme si c’était du nom masculin Brio que provenait la force qui en découle. Le pouvoir du nom lui permet de faire face : « Brio contre l’homme des orangers. Brio pour toute l’Algérie. Brio contre toute la France. » (52) Brio lui permet d’inventer un autre espace de signification où elle peut réconcilier ces tendances contradictoires et fondamentalement hétérogènes, un tiers espace où ces forces peuvent coexister. Oscillant tantôt vers le féminin, tantôt vers le masculin, la jeune femme, par ce mouvement de balancier, révèle l’impossibilité du choix et la

⁶⁶ Dans l’entretien pour l’Express, Nina Bouraoui dit de l’Algérie que c’est un « pays très masculin, très violent » et elle en dit aussi que c’est un « pays fort, viril, fier, bouillonnant ». Dominique Simonnet, « Ecrire, c’est retrouver ses fantômes », *L’Express* Mai 2004.

complexité de l'identification sexuelle, soulignant ainsi une volonté de dépasser la polarité réductrice du même et de l'autre.

Les choses ne sont toutefois pas faciles. La jeune fille doit faire face aux autres, qui voient d'un mauvais œil son apparence. Des remarques désobligeantes fusent autour d'elle : « Nina, un garçon manqué. Nina, une fille ratée. Nina, à force, il te poussera un zizi. Ou une barbichette (111). La tentative de dissuasion par la menace d'une difformité et l'humiliation constituent une violence pour l'enfant. De plus, c'est une rhétorique qu'elle n'est pas en mesure de comprendre : cela revient à dire que changer d'apparence physique entraîne des transformations physiologiques qui peuvent la rendre monstrueuse, mi-homme, mi-femme. Alors que c'est le sexe qui détermine le genre, on observe ici le phénomène inverse : c'est le genre qu'elle s'attribue qui exercerait un impact sur le sexe. Naturellement, tout cela n'a aucun sens, ce qui rend les arguments encore plus déplacés. Nina Bouraoui dénonce la rigidité de la conception des genres, et l'obligation de conformité qu'on lui impose auxquels elle oppose son besoin irrépressible de liberté :

Seul Amine sait mes envies secrètes, des monstres dans l'enfance. Je prends un autre prénom, Ahmed. Je jette mes robes. Je coupe mes cheveux. Je me fais disparaître. J'intègre le pays des hommes. Je suis effrontée. Je soutiens leur regard. Je vole leurs manières. J'apprends vite. Je casse ma voix. (17)

Ses expérimentations constituent un moyen d'émancipation subversive. Au lieu d'être chosifiée par les hommes, à présent elle « soutien[t] leur regard » et

devient donc leur égal. Les pères, occupés à leur travail, sont absents : « Amine et moi remplaçons nos pères » (18).

En France, stigmatisée pour contrevenir aux normes sociales, elle fait l'objet de la désapprobation mais c'est à sa fille que la grand-mère adresse ses reproches :

Regarde ta fille, Maryvonne. Regarde donc. Ouvre les yeux. Son allure dans la rue. Les réflexions des gens. Du garçon de café. De la vendeuse. Quand ses cousins sont en blanc, elle porte du rouge et du vert. Voilà les mots de ma grand-mère française. Son regard. Tu es un garçon manqué. Non. Mes spectateurs sont fiers de moi. Je suis. » (66)

Le mécontentement de la grand-mère est perceptible dans son discours. On y trouve même une trace de honte, mêlée d'agacement et d'exaspération qu'elle communique à sa fille, dont elle voudrait qu'elle agisse en imposant à Nina de changer d'allure. Elle confie plus tard dans le roman : « Ma grand-mère aime les vraies filles » (96), sous-entendant qu'elle ne peut donc pas l'aimer, puisqu'elle n'en est pas une. L'intrusion de la narratrice « voilà les mots de ma grand-mère » sonne comme une dénonciation des propos qu'elle entend et la mention elliptique « son regard » en dit long sur la capacité de la jeune fille à percevoir la réprobation de sa grand-mère. La narratrice semble vouloir prendre le lecteur à partie, l'invitant à partager sa déception.

En outre, par le « non » implacable qu'elle oppose à sa grand-mère (dans le discours rapporté), elle se désolidarise de cette identité de « garçon manqué ». Quand elle dit simplement : « Je suis », elle signifie son désir de transcender toute conception binaire (et réductrice) de l'identité sexuelle qui oppose le masculin au

féminin. En la comparant à ses cousins, dont elle approuve l'apparence et les prend comme exemples à suivre, la grand-mère fait de Nina une intruse, en somme, l'Autre. Cela a pour effet de renforcer le sentiment d'isolement et de différence qui creuse un fossé entre elle et les membres français de la famille.

Les restrictions qui lui sont imposées en France sont telles qu'elle n'est pas en mesure de les contourner. Les normes de la société bourgeoise dans laquelle les grands-parents évoluent menacent son équilibre. La France lui apparaît comme un pays où les codes sont rigides, où elle se sent constamment épiée, et dont elle dit qu'il est question de : « chercher mon second visage. Ne jamais le trouver. En souffrir. Tenir sa langue » (97). Ce n'est pas seulement son apparence qu'elle doit changer, elle dit qu'il faut aussi « changer son accent » (97) et mentir pour « ne pas dire que je viens d'Algérie » (97) Les questions qu'on lui pose révèlent leur méconnaissance de son pays : « Tu vis *en* Alger ? Tu as une voiture ? Tu manges à ta faim ? (97).

Nina Bouraoui dira dans une interview⁶⁷ que ses grands-parents faisaient systématiquement subir, à sa sœur et à elle, des examens de santé complets avec prises de sang, dès qu'elles arrivaient d'Algérie chaque été. Elle ajoute même qu'ils voyaient l'Algérie « comme l'Afrique », sous-entendant, un continent sombre et potentiellement porteur de maladies dont il fallait se prémunir. Dans *Garçon manqué*, elle dénonce ces stéréotypes. On perçoit la voix narrative de l'adulte qui réfléchit sur les expériences de l'enfant qu'elle était, et leur impact inévitable sur sa vie future :

Ce n'est pas la France qu'on détestera. Bien sûr que non. Ce sera l'idée d'une certaine France. De certaines familles. Dans leurs plis.

⁶⁷ Le réveil culturel, de Tewfik Harem : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/nina-bouraoui-la-france-cest-le-vetement-que-je-porte-lalgerie-cest-ma-peau-livree-au-soleil-et-aux>

Leurs habitudes. Leur repli. Dans leur complexité. Et leurs complexes.
Dans leur héritage. (98)

Les propos de l'auteur se font plus précis, et l'enfant ne peut plus ignorer le racisme sous-jacent auquel sa sœur et elle sont confrontées :

Ça se trouvera au cœur des familles rencontrées par hasard. En vacances. Dans leur haine tissée. Dans leurs jugements. Dans leurs sentences. Les Arabes dehors. Dans leur impossibilité à aimer vraiment ce qui est étranger. Ce qui est différent. Ce qui échappe. Dans cette incompatibilité. (99)

Les obstacles qu'elle rencontre à cause de son apparence se multiplient alors qu'elle se trouve loin de ses parents, exilée dans un pays où elle ne peut que se sentir étrangère, et où elle dit qu'elle est « habillée pour quitter ma vraie vie » (96). Cette déclaration peut être vue au sens propre (puisqu'elle est déguisée) comme au sens figuré, dans la mesure où revendiquer sa part algérienne lui vaut des questions intrusives et assumer son allure androgyne lui est refusé. C'est alors la nature qu'elle va laisser parler pour elle. Le caractère sauvage et indiscipliné de l'Algérie de son enfance, qu'elle oppose à la froideur impersonnelle du décor qui l'entoure, est à son image. En Algérie, elle est libre et son lien avec la nature lui donne un sentiment d'exaltation intense. Elle juge les enfants français timorés et frêles :

Ils ne sauront jamais sauter des falaises du Rocher plat. Ils sont trop fins. Ils sont trop blancs. Accrochés à leurs mères. Dans ce pays calme et riche. Dans cette profusion. Dans leur sommeil. Moi je reste à

l'affût. Toujours prête à m'enfuir. A courir plus vite que les autres. A être mobile. En grande vie. Ces enfants-là ont l'air malades [sic]. (107)

A un pays « calme et riche », Nina Bouraoui oppose une Algérie où « le danger de la nuit [...] tombe sur les plaines de la Mitidja » (108) ainsi que « des routes désertes et des faux barrages. Le danger du moindre bruit » (108). La notion de mobilité est très importante dans le roman. En effet, la nature lui permet d'explorer ce corps en mouvement, qu'elle associe à la vie puisqu'être « mobile » c'est être « en grande vie », et ne pas l'être, c'est être « malade ». Le corps est donc source de vie, et c'est par le corps que Nina Bouraoui réussira à se réinventer en dehors des constructions binaires culturelles et sexuelles.

Le chapitre en fin de roman, intitulé « Tivoli » est une célébration du corps, par lequel elle se libère. La narratrice déclare que « dans cet été exceptionnel », elle n'est « pas allée à Saint-Malo, mais à Rome » (189), dans les jardins de Tivoli. En s'extrayant du paradigme Alger-Rennes, elle se retrouve dans un tiers espace, où elle n'a plus à être ni Française, ni Algérienne.

Tout était si facile. Être. Se promener. Tarder à rentrer. Regarder. Ne plus avoir peur. De rien. Parmi ces hommes. Parmi ces femmes. Je n'étais plus française. Je n'étais plus algérienne. Je n'étais même plus la fille de ma mère. J'étais moi. Avec mon corps. (190)

Pour la première fois, elle déclare : « Je suis devenue heureuse à Rome ». (191) Elle s'affranchit de sa double identité et réussit à devenir autonome, à renaître, c'est-à-dire, à se donner une nouvelle naissance : « Mon corps portait autre chose. Une évidence. Une nouvelle personnalité. Un don peut-être. Je venais de moi et de

moi seule » (191) Puis pour la première fois aussi, elle qui est marginalisée en Algérie aussi bien qu'en France, elle se sent désormais placée « au centre de tout » et « inclu[se] à la vie » (192).

Chapitre 4 : Ecriture du désir et désir d'écriture

L'écriture est une pratique amoureuse. Chaque livre est un rendez-vous clandestin [...] J'ai la même folie, la même obsession que lorsque je tombe amoureuse [...] Il y a des jours sinistres aussi, quand l'écriture ne vient pas. C'est la fin du désir alors, et c'est horrible! Je pense que les forces du désir et que les forces de l'écriture prennent dans le même brasier⁶⁸.

Dans plus de la moitié de son œuvre⁶⁹, Nina Bouraoui propose un modèle d'investigation du moi fondé sur l'anamnèse. Ce processus de remémoration consiste à convoquer le souvenir par l'écriture, afin de trouver dans le matériau des expériences passées, une réponse au questionnement identitaire. Dans son dernier roman, l'auteur offre un éclairage sur sa démarche :

Je veux savoir qui je suis, de quoi je suis constituée, ce que je peux espérer, remontant le fil de mon histoire aussi loin que je pourrai le remonter, traversant les mystères qui me hantent dans l'espoir de les élucider. (12)

Le pouvoir conféré au souvenir devient ainsi un moyen thérapeutique et de façon plus générale, un lieu d'exploration de la condition humaine.

⁶⁸ Entretien avec Edna Castello, « L'écriture est une pratique amoureuse », 360 *Le magazine LGBT* suisse, Avril 2004.

⁶⁹ Ce procédé apparaît dès son cinquième roman, *Le Jour du séisme*, et dans une grande majorité des romans publiés par la suite : *Garçon manqué*, *La Vie heureuse*, *Poupée Bella*, *Mes mauvaises pensées*, *Nos baisers sont nos adieux*, *Sauvage* ainsi que dans le dernier roman paru à l'automne 2018 intitulé *Tous les hommes désirent naturellement savoir*.

En revisitant son vécu, l'écrivaine élabore une réflexion en profondeur de ce qu'elle n'était pas en mesure de comprendre au moment des faits ou de ce qui, dans son esprit, résiste encore à l'entendement. L'écriture représente donc le moment où elle rassemble les pièces éparses du passé et où elle examine le lien qui les unit, et les points de rupture qui les séparent.

Recomposer ainsi le souvenir crée un espace hors du temps, ancré comme une césure temporelle formant une sorte de parenthèse onirique qu'évoque Hélène Cixous dans *La Venue à l'écriture* : « Mon écriture regarde. Les yeux fermés » (11). Ce moment où le temps s'arrête et où le passé rejoint le présent crée un espace fertile où s'exercent les forces imaginatives de l'esprit. Dans *Nos baisers sont nos adieux*, Nina Bouraoui écrit : « Il n'y a plus de temps, plus d'espace, il n'y a que la spirale des mots » (218), « Le temps de l'existence se confondait à un autre temps parallèle au mien » (163) ou même : « Je planais au-dessus de ma vie, ne demandant qu'à l'inventer » (12), comme si l'acte d'écrire suspendait la vie temporairement, le temps de la recréer par les mots.

Dans ses romans autobiographiques, où l'intime dévoile la réalité du sujet, Nina Bouraoui fait renaître les proches en en faisant des entités psychiques au service de sa quête, et en choisissant en elles les fragments qui participent à sa construction identitaire. Les mots qu'Hélène Cixous emploie illustrent parfaitement cette quête :

Je pense : rien ne m'est donné. Je ne suis pas née une fois pour toutes.

Ecrire, rêver, s'accoucher, être moi-même ma fille de chaque jour. (15)

Nina Bouraoui, quant à elle, évoque sa chambre « qui ressemblait à un ventre » (NBSNA 12), lieu de la création d'où elle renaît. En explorant sans cesse ce

passé par l'entremise de l'écriture, Nina Bouraoui se réinvente et se redécouvre. Pour reprendre la formule de Cixous, elle « re-fai[t] acte de naissance tous les jours » (13). D'un souvenir d'été, Nina Bouraoui dit : « C'était un bonheur triste. Un bonheur qu'il me faudrait réinventer. Ou réécrire » (NBSNA 140), suggérant que l'écriture accomplit par les mots ce que la réalité est incapable d'offrir. Seul « l'accouchement » de soi sur le papier peut remédier aux insuffisances de son existence.

Sa posture est donc celle de l'écrivain qui fait de sa vie à la fois un objet de représentation et un sujet d'étude. A ce sujet, Cixous évoque la nécessité « de se regarder soi-même, comme si tu étais à la fois l'autre, – indispensable à l'amour – et rien de plus ni de moins que moi. » (15) De ce regard sur soi naît un récit qui agit comme un révélateur, et la question est donc de s'intéresser à ce que ce récit révèle du vécu afin d'accéder à l'identité qui en émerge.

Dans ce chapitre, nous observerons le phénomène de l'écriture dans son lien au désir. La question identitaire abordée dans le précédent chapitre, débouche sur la prise de conscience de l'homosexualité comme partie intégrante de son identité et la voie même par laquelle la découverte de soi va passer. Cette quête de soi passe désormais par une quête métaphysique de vérité, qui révèle ce désir longtemps enfoui et l'écriture qui en sera le véhicule. Il fallait passer sur un paradigme binaire de soi pour aller vers une notion plus subtile et plus globale. Sous la plume de Nina Bouraoui, désir et écriture sont inextricables : « Je me liais au désir du livre aussi fort que le désir que j'aurais pu éprouver pour une personne » (NBSNA 137). Le désir d'écrire est stimulé par le désir de l'autre et c'est l'amour qui exalte la romancière et

la mène à l'écriture. A ce propos, la citation en tête de chapitre indique bien la place du désir dans l'écriture comme pulsion.

L'écriture est une forme d'engagement total et révèle tout à la fois l'aboutissement d'une quête identitaire : Nina Bouraoui est alors ni française, ni algérienne, elle est écrivaine. Son passé, en passant par le filtre de son écriture, est mis au service de son art, dont dépend son équilibre : quand il y a « des jours sinistres » où, attendue, cette écriture « ne vient pas », le désir s'éteint. Désir et écriture sont donc étroitement liés : « Les forces du désir et les forces de l'écriture viennent du même brasier » et cette « pratique amoureuse » que représente l'écriture occupe une place majeure dans la vie de l'auteur, d'autant plus qu'elle a aussi pour fonction de servir de vecteur à son identité.

De plus, l'affirmation de son homosexualité est désormais inscrite dans le tissu narratif, en tant que partie intégrante de son identité : « Trouver sa place dans le cœur d'une fille c'est enfin trouver sa place dans le monde. » (PB 16) Nina Bouraoui, dans la citation, évoque une union indissoluble du désir et de l'écriture – de son homosexualité et de son « statut d'auteur[e]⁷⁰ » comme elle le désigne elle-même dans *Mes mauvaises pensées*. Nous observons alors l'émergence d'un profil identitaire nouveau, celui d'une romancière homosexuelle qui écrira désormais en toute liberté son désir pour les femmes. En plaçant écriture et désir sur le même plan, elle leur confère une relation d'équivalence, mais aussi et surtout, d'interdépendance, comme si l'écriture ne pouvait se faire que dans une forme d'exaltation, et comme si la passion ne pouvait être vécue que pour être écrite.

⁷⁰ C'est quand elle évoque son grand-père et le nouveau lien qu'elle entretient avec lui qu'elle utilise cette expression pour la première fois : « Il est heureux parce que notre lien passe désormais par mon statut d'auteur » (165)

Alors que *Garçon manqué* problématise la notion d'identité en introduisant la thématique du double héritage, les trois romans que nous aborderons dans ce chapitre, *Poupée Bella*, *Nos baisers sont nos adieux* et *La Vie heureuse*,⁷¹ se caractérisent par la prédominance du thème du désir. Dans l'évolution de l'œuvre de Nina Bouraoui, le désir a pour fonction de libérer le sujet bouraouien d'une dialectique aliénante, et de proposer ainsi un nouvel espace d'investigation du moi.

En fonctionnant sur le mode du souvenir, ces trois romans offrent un nouveau cheminement identitaire qui aboutit vers une connaissance de soi qui ne s'articule plus sous la forme de questionnements. Dans ces romans, l'auteur évoque pour la première fois la découverte de sa vocation d'écrivain, ainsi que la prise de conscience de son orientation sexuelle, tous deux éléments dont elle prend conscience qu'ils sont partie intégrante de son identité, la fondation même de son identité, ce qui lui fera dire en 2018 : « Mon destin d'homosexuelle a rejoint mon destin d'écrivaine. Tout s'entrelace et c'est une richesse⁷². »

Longtemps pressentie⁷³ sans avoir été véritablement abordée dans son œuvre, l'homosexualité de l'écrivaine contribue à façonner sa conception de l'écriture, dont elle dit : « L'écriture est comme l'amour, elle passe par le corps, elle est dans cette force de vie-là » (PB 46). Cette écriture « qui passe par le corps » s'impose malgré

⁷¹ En raison des informations complémentaires qu'il offre sur le lien entre écriture et désir, nous avons également intégré à notre étude *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, le tout dernier roman qui vient de paraître et dont nous venons de finir la lecture.

⁷² Entretien avec Florence Pitard, « J'ai combattu ma propre homophobie », *Ouest France*, Septembre 2018.

⁷³ Cela s'applique au lecteur autant qu'à Nina Bouraoui, puisque dans *Garçon manqué*, elle rapporte les impressions de l'enfant de sept ans qu'elle était, et à cet âge-là, elle n'avait pas les mots ni la maturité pour parler de son attirance pour les personnes du même sexe, mais elle la ressentait sans pouvoir l'articuler. Elle a certes abordé la question de son identité sexuelle mais pas celle de son orientation sexuelle.

elle et il lui est impossible d'écrire sans aimer : « J'écris selon les yeux de Marion, j'écris d'après cette révélation ; l'écriture est charnelle. » (PB 56) Comme si elle voulait se détacher de cet impératif, sans être en mesure de pouvoir le faire, elle confesse : « Je veux une écriture formelle. Le livre serait un rapport de police » (PB 54)

Le désir, mêlé au récit de ses expériences amoureuses et l'écriture, expression de sa vocation, représentent deux versants identitaires et constituent les fondations mêmes de son entreprise : « Toute la vie à écrire, toute la vie à se souvenir de l'amour » (PB 60). Nina Bouraoui va jusqu'à dire qu'elle a trois cultures : française, algérienne et homosexuelle tant son orientation sexuelle est constitutive de son identité, ce qu'elle confie au magazine *Têtu*, à la parution de son dernier roman à l'automne 2018 :

Quand on a 18 ans et qu'on est homosexuel, tomber amoureux est un destin. Ce n'est pas juste tomber amoureux. C'est habiter son identité. La revendiquer⁷⁴.

Avant tout, il est nécessaire d'établir que *Poupée Bella*, *Nos baisers sont nos adieux* et *La Vie heureuse* constituent des jalons importants dans la constitution d'une identité dont l'écrivaine réalise qu'elle se trouve ailleurs que dans les paramètres posés dans *Garçon manqué*. L'écriture dans ces récits transcende le paradigme binaire de *Garçon manqué* axé principalement, nous l'avons vu, sur le problème du partage entre les deux cultures parentales, et sur l'ambiguïté de l'appartenance

⁷⁴Entretien avec Romain Burrel : « Nina Bouraoui : Ne pas s'assumer, c'est la pire des trahisons de soi », *Têtu*, septembre 2018.

sexuelle. Ces problématiques, renvoyant au problème des injonctions normatives héritées des discours dominants et des pressions sociales, ouvrent la voie à un questionnement sur l'évolution du « je », et proposent une nouvelle forme de subjectivité, tant sur le plan identitaire que sur le plan narratif.

A mesure qu'elle prend conscience de l'impact qu'ont sur elle les normes sociales, culturelles et institutionnelles, Nina Bouraoui se rapproche de sa quête d'authenticité qui la mènera à l'écriture. Notons au passage que les mécanismes d'affranchissement qu'elle a mis en place pour se détacher des pressions extérieures font défaut au texte, puisqu'on constate l'avant (le questionnement et la remise en question) et l'après sans réelles transitions. On peut regretter l'absence des circonstances qui ont permis à l'auteur de transcender des interdits aussi radicaux que ceux évoqués dans *Garçon manqué*.

Au « je » collectif qui s'exprimait par la voix narrative se substitue un « je » individuel qui s'est distancié des pressions externes. Son statut d'écrivain lui permet d'interroger son rapport au monde depuis un nouveau point de vue, où elle détient le pouvoir de contrôle sur ce monde en l'assimilant dans le tissu narratif : la littérature est l'instrument du dominant. Cette prise de pouvoir, de sujet victime de la société, à écrivain, représente le passage symbolique du dominé au dominant.

En écrivant, elle prend la parole et trouve un espace de liberté qui lui donne une nouvelle indépendance hors des influences du monde pour se raconter. Cet espace est un lieu où l'autre n'a pas accès et où elle n'est pas mise en péril. Ce nouveau positionnement identitaire, par voie de conséquence, a un impact significatif sur la morphologie de ses romans. L'écriture fracturée traduisant l'expérience d'une

enfance difficile cède la place à un langage qui reflète un apaisement. Dans cette trilogie, les phrases sont plus longues et moins haletantes et parfois, l'inclusion de phrases qui ont valeur d'aphorismes est particulièrement remarquable et constitue un procédé rhétorique nouveau dans l'écriture de la romancière.

Elles témoignent d'une capacité de l'auteur à se livrer à l'observation et à la réflexion. Dans *Poupée Bella* principalement, ces aphorismes sont centrés sur des réflexions sur l'écriture : « maîtriser son écriture c'est se maîtriser soi » (69) ; sur le désir : « seule l'intelligence relaie le désir, le déploie une seconde fois » (75), ou même sur la peur de ne plus pouvoir écrire : « Il y a toujours un livre mort, le livre qu'on n'ose pas écrire ». (90)

Il serait possible de voir *Poupée Bella*, *Nos Baisers sont nos adieux* et *La Vie heureuse* (écrits depuis la France) comme contrepoids à *Garçon manqué* (situé en Algérie), car le pays de son enfance est ressenti et décrit comme le lieu de la tourmente identitaire et du conflit, tandis que la France symbolise le lieu de la découverte de soi.⁷⁵

Pour une auteur dont le moi fracturé est au cœur de la problématique, l'autobiographie, qui caractérise ces romans, est un genre qui se prête bien au jeu de l'analyse et de l'introspection. Ces trois romans signalent d'ailleurs une progression marquante dans le domaine du questionnement identitaire. Deux de ces romans – *Poupée Bella* et *Nos baisers sont nos adieux* – adoptent le format du journal intime.

⁷⁵ Nina Bouraoui a reconnu ne s'être plus jamais rendue en Algérie depuis son départ en 1981. Bien que la politique ne soit pas abordée frontalement dans son œuvre, il est possible d'interpréter cette décision comme la marque implicite d'une désolidarisation d'un pays où la liberté des femmes (et des hommes) est compromise. C'est naturellement d'autant plus le cas pour celles dont la sexualité 'dévie' de la norme du pays.

En outre, dans *Garçon manqué*, lieu d'interrogations, d'oppositions et de contradictions, ce sont les structures sociales qui agissent sur le « je », qui est passif et dominé par les situations. Dans ces trois derniers récits au contraire, les modalités d'expression donnent le sentiment d'une identité plus construite, moins adolescente, et surtout qui ne questionne plus sa légitimité.

Dans *Poupée Bella*, la narratrice est affranchie des liens familiaux et vit désormais de manière autonome. En plein processus d'individuation, elle n'est plus une enfant qui subit les pressions du monde des adultes puisque nous la retrouvons étudiante à Paris. Chaque entrée du journal offre une vignette de la vie de la narratrice, et de nombreux épisodes, qui ont déjà été racontés dans d'autres romans, réapparaissent dans celui-ci.

Les romans sont donc construits sur la base d'une intertextualité qui renvoie à des thèmes, des personnages et des situations vécus par l'auteur et qui sont constamment revisités par un jeu de répétitions et de rappel. Ce procédé permet de susciter une familiarité chez le lecteur qui retrouve un univers bouraoui dont il connaît les contours et les ressorts. La particularité de *Poupée Bella* tient dans le fait que Nina Bouraoui pose l'acte d'écrire comme central. À défaut du journal qui recense des événements quotidiens ordinaires, on y trouve une profusion de réflexions sur l'écriture.

Les frontières entre passé et présent sont poreuses dans l'œuvre de Nina Bouraoui, comme s'il lui était impossible de se libérer du passé. Parfois, ce passé se superpose au présent créant même ce qu'elle appelle dans *Mes mauvaises pensées* « un chevauchement des temps » (209). Nina Bouraoui est soumise à une logique du

temps qui s'affranchit de toute chronologie. Elle évoque sa « peau buvard » qui fait d'elle un être absorbé par les stigmates du temps : « Cette peau sensible qui prend tout, la peau buvard qui fera écrire, qui fera raconter. » (66) Elle devient un être qui retient tout et qui n'oublie rien, sa peau comme un palimpseste, où s'inscrivent tous les événements successifs de sa vie, tels des strates. A mesure qu'elle s'ouvre au monde et que le monde a une empreinte sur elle, l'écriture devient moins hermétique.

Dès la première page de *Poupée Bella*, l'auteur écarte toute approche dichotomique de l'appartenance sexuelle : « Je suis une femme, je suis un homme, je suis tout, je ne suis rien » (7), signalant d'emblée que le problème se situe désormais ailleurs que dans le genre. Notons que, contrairement à *Nos baisers sont nos adieux*, écrit aussi sous le format du journal intime, *Poupée Bella* est un journal reconstitué de manière chronologique. Toutes les entrées se suivent de manière linéaire, sur le plan de la progression du temps. La période qui relate les événements couvre deux années de vie à Paris – d'octobre 1987 à juin 1989 – période où elle a donc entre vingt et vingt-deux ans. Son éloignement géographique participe au travail d'émancipation psychologique et contribue à une maturation qui, à l'évidence, se reflète dans l'écriture.

Le dispositif centré sur une narratrice qui filtre toutes les réflexions et interprète toutes les expériences, permet de restituer la complexité des sentiments de la jeune femme. Nina Bouraoui, témoin à partir duquel la société apparaît dans toutes ses facettes, est la figure de la marginale qui radiographie sa vie intime et sociale. Aussi ne s'impose-t-elle pas de limites dans l'expression de son univers intime : « On

devrait pouvoir tout écrire, d'une écriture qui viendrait de l'intérieur de soi, une écriture secrète et inédite » (PB 121)

Stigmatisée de par sa différence, Nina Bouraoui offre l'image d'une figure marginale mais qui est toutefois solidaire d'un groupe qu'elle décrit en ces termes dans un entretien pour le magazine « Têtu » : « Mais j'appartiens quand même à une famille : celle de la nuit. Je me dis : j'ai trouvé mon groupe. Alors, il est étrange. Il est bigarré. Il est multiple. Mais c'est le mien⁷⁶. » Dans *Poupée Bella*, son lieu de prédilection est le « club pour filles », le Katmandou, où elle se rend plusieurs fois par semaine à la fin des années quatre-vingt et dont elle dit :

Ma première sortie au Katmandou est inoubliable. Je suis rentrée dans ma vie quand je suis entrée dans la nuit. J'ai trouvé ma place dans le monde. De mon désir, j'ai tissé un lien social⁷⁷.

Son homosexualité lui ouvrant la voie vers les autres dans un milieu qui l'accepte, elle évoque le « lien social » en rapport au désir. Elle fait certes référence au désir d'une personne pour une autre, mais aussi à l'aspect fonctionnel du désir dans la capacité qu'il a de permettre le lien à l'autre. De plus, cet espace de la nuit lui offre la possibilité de 'normaliser' son homosexualité à l'intérieur même d'une marginalité où elle trouve sa place : « J'entre dans une nouvelle famille » (11), où elle se sent à l'abri, comme s'il ne pouvait rien lui arriver : « J'aime cette idée, peut-être fausse, d'être protégée par ces visages et ces corps que je connais, que je reconnais. Ma nuit devient une nuit amoureuse » (11)

⁷⁶ Entretien avec Romain Burrel : « Nina Bouraoui : Ne pas s'assumer, c'est la pire des trahisons de soi », *Têtu*, septembre 2018.

⁷⁷ Entretien avec Edna Castello, « L'écriture est une pratique amoureuse », 360 *Le magazine LGBT* suisse, Avril 2004.

Le Katmandou, lieu au centre du roman, est plus qu'un lieu, il représente le temps de la rencontre amoureuse. Dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, elle revient longuement sur cet endroit, et propose une réflexion plus approfondie des raisons pour lesquelles ce club de nuit revêt une valeur symbolique :

Je commence à écrire quand je commence à fréquenter le Kat. (...) Le Kat est relié à mon premier désir d'écriture, comme si le désir des corps, assouvi ou non, la découverte d'un nouveau monde, l'acceptation et l'exploration d'une sexualité en dehors de la norme menaient au livre, à l'imaginaire, aux mots. (43)

En acceptant son homosexualité, elle s'offre la possibilité de se recréer : il y a un avant et un après, la fin d'une histoire et le début d'une autre vie possible car elle « se défait ici » et « se fait ici » :

Je ne sais pas si mon 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. Avant je ne pleurais pas. Mon histoire se défait ici ; mon histoire se fait ici (PB 13)

Nous sommes ici au point de césure entre les deux identités – celle qu'elle était et celle qu'elle est devenue. L'emploi d'un temps du passé dans la citation est rare chez l'écrivaine, auquel elle préfère le présent. Juxtaposé au temps grammatical du présent, l'imparfait a pour effet de marquer un plus grand contraste, comme s'il s'agissait d'une tentative de se séparer d'un passé lourd.

De là naît une esthétique de l'écriture où « les mots devraient porter l'homosexualité et non la réparer » (85), témoignant ainsi d'une acceptation de soi en contraste avec les doutes et les pressions évoqués dans *Garçon manqué*. Elle ajoute qu'« écrire est une façon de se rassembler, de se retrouver à l'intérieur de soi » (96). L'écriture permet donc de mobiliser tout son être vers un recueillement intérieur qui ouvre le chemin à une plus grande connaissance de soi. Nina Bouraoui dit de *Poupée Bella* que c'est un livre « sur le milieu des filles mais aussi sur les secrets de l'écriture.⁷⁸ »

Ce lieu de la nuit, d'où émerge le désir, mène à l'écriture et elle doit s'oublier pour mieux être présente au monde autour d'elle :

Je ne mange plus, je ne dors plus. C'est une nouvelle vie. J'entre dans la nuit, dans ma nuit, dans la nuit des autres. Je deviens un corps blanc » (10)

Vouloir se 'neutraliser', en quelque sorte, peut s'expliquer par le désir qu'elle a de mieux 'absorber' tout ce qu'elle découvre. Ce « corps blanc » se pose en spectateur, témoin du monde qui l'entoure. Helen Vassallo dans *The Body Besieged : The Embodiment of Historical Memory in Nina Bouraoui and Leïla Sebar* voit dans ce « corps blanc » une autre possibilité d'interprétation tout aussi pertinente : « The lack of identity suggests a desire to efface the past, and to begin again on her own terms » (61). La deuxième interprétation qu'elle propose, néanmoins serait plus discutable: "While Nina is describing herself as a blank canvas [...], there is also an implication, intentional or otherwise, that this involves a "whitening" of her heritage" (61). Nous pensons qu'il s'agit plutôt de renouveau dans une vie à Paris où elle veut

⁷⁸ *Ibid*

s'approprier de nouvelles expériences, et pour cela, il faut lâcher le passé pour que le présent puisse s'inscrire sur ce blanc d'expériences encore non vécues.

En se rendant dans ce club plusieurs fois par semaine, comme la plume à l'encrier, elle observe et recueille ce qui viendra nourrir son écriture :

Je suis au centre de la nuit. Je suis au centre du feu. Je reste dans mon silence [...] J'entends les choses de la vie. Tout s'ouvre sous moi. Tout existe. Tout apparaît. (14)

En décrivant le processus durant lequel « tout s'ouvre », « tout existe » et « tout apparaît », elle évoque une forme de magie, où tout autour d'elle prend forme et se révèle à son esprit. Ce qui s'offre alors est précieux, comme fécondé par ce milieu fertile : « mes nuits sont mes livres à venir » (65). En anticipant le plaisir que lui procurera cette source d'inspiration, elle montre comment l'écriture s'impose et apaise : « Je suis toujours dans le succès de l'écriture qui vient, après la nuit. C'est un baume sur ma peau » (83).

Le lien entre écriture et désir est un lien complexe, et Nina Bouraoui est souvent dans le trouble concernant le sens même à attribuer à l'expression et la mise en scène de son passé en rapport au désir et à l'écriture. A travers la récupération psychologique du souvenir – et à l'intérieur même de cet espace de réflexion – Nina Bouraoui offre une vision esthétique du désir, qui a pour fonction d'enrichir son œuvre et nourrir son inspiration.

Cependant, en raison de la nature itinérante de la pensée qui guide l'écriture, ce récit ne débouche pas sur une réflexion aboutie, murie par le temps. Certes, le passé de l'écrivaine sert de point de départ à sa quête, mais ce vécu qui sert de

matière au roman s'imprime sur le papier au fur et à mesure qu'elle écrit comme si elle venait de le découvrir : « Je suis en devenir homosexuel, comme je suis dans le livre en train de se faire » (PB 39). L'écriture bouraouienne se caractérise par le déroulement d'un processus qui ne cherche pas sa destination, mais qui se capture dans son développement, dans son « devenir ».

Le désir, à la fois celui qu'elle ressent pour l'autre et celui qui la pousse à écrire, est chez elle un concept obscur : « Le désir n'est pas isolé. Il est multiple et secret. », confie-t-elle dans l'avant-propos de *Nos baisers sont nos adieux*. Parce que l'écriture, errante et bohème, tente de définir le désir en même temps qu'elle se donne pour objectif de l'incarner, ce désir revêt des formes différentes. Tantôt il représente le désir d'écrire, plus fort que tout (mais souvent subordonné à l'autre), tantôt il traduit le besoin impératif du partage d'une intimité amoureuse et de l'exaltation qui l'accompagne :

Je ne sais pas s'il faut vivre ou écrire. Je ne sais pas si l'amour est le sacrifice de l'écriture, ou si l'écriture efface, lentement, l'amour (PB 35)

Alors que *Poupée Bella* porte principalement sur la vie de l'écrivaine quand elle avait vingt ans, *Nos baisers sont nos adieux*, également construit sur le mode du journal, offre un horizon beaucoup large sur le passé en effectuant un retour sur l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte – période couvrant plus de trente années de la vie de Nina Bouraoui ⁷⁹. La particularité de ce journal est que les entrées ne sont pas classées par ordre chronologique. Elles sautent en effet d'une année à une autre,

⁷⁹ De 1972 à 2009, ce qui correspond à une période où Nina Bouraoui avait de cinq ans à quarante-deux ans.

guidées par une pensée spontanée et sans logique interne. Par exemple, la première entrée indique 2009, alors que la suivante a pour date 1972, la troisième 2007, la quatrième 1994, etc. Elles sont ainsi subordonnées à l'errance du cheminement de la pensée, le temps 'réel' étant relégué au second plan.

Dans cette quête mémorielle et cette obsession du passé se profile la conviction sous-jacente d'une identité qui ne peut se défaire de son histoire puisqu'elle en dépend pour son développement : seul le retour vers le passé permet l'accès à soi. A ce sujet, l'auteur note dans l'avant-propos : « Je me suis raccordée aux hommes, aux femmes, aux objets et aux images qui ont construit la personne que je suis. » La notion de « raccord » est particulièrement évocatrice de la continuité du lien qui l'unit à son passé et aux gens qui en font partie. De par la nature même du thème du désir qui exige la présence de l'autre, ce n'est plus le sujet bouraouien confronté à lui-même qui occupe l'espace du livre en circuit fermé. Au contraire, il évolue en relation aux autres personnages car « le désir n'est pas isolé. Il est multiple et secret. Il est pour les autres et par les autres⁸⁰. » Dans *Nos baisers sont nos adieux*, elle est confrontée à l'impuissance des mots pour représenter ses expériences. Le désir a le pouvoir de se substituer au langage, seul outil dont elle disposait pour évoquer son monde. Dorénavant, c'est le langage du corps qui se substitue aux mots pour raconter les premières expériences amoureuses de son adolescence.

Le langage glissait de la scène, ne pouvant la résumer ni la rapporter, il n'y avait pas de cadre pour cela, les reliefs étaient flous, les limites absentes, c'était un état, impliquant le corps et non la parole. » (31)

⁸⁰ Entretien avec Christine Rousseau, Le monde, avril 2010 : « Une introspection sensuelle placée sous le signe du désir et de l'altérité. »

Dans ce roman, tout suggère que l'anamnèse est le seul processus possible dans la quête de soi, comme s'il fallait retracer ses pas pour savoir quel chemin prendre, comme si seul le passé recueillait une partie essentielle de soi et que le présent était en quelque sorte dépourvu de toute possibilité d'investigation et de connaissance. Le passé n'est jamais passé, il est constamment réactualisé dans le présent par le biais de remémorations qui paradoxalement, participent à la prise de conscience d'une identité qui se profile en écrivant.

De nombreuses scènes dans ce roman sont réécrites et recréées, comme par exemple, l'épisode de la tentative de kidnapping du *Jour du séisme* refait son apparition sous la forme d'un chapitre, faisant partie d'une série de vignettes qui composent le roman, et qui a pour titre : « L'homme, Alger 1972 » (94). Ce qu'il y a de particulièrement troublant dans cette version des événements est la place du désir, élément précédemment absent du texte. En effet, elle admet le « trouble » ressenti à l'égard de cet homme, et c'est à travers le mécanisme de l'écriture qu'elle s'évertue à vouloir comprendre ce qui s'est réellement passé. Notons l'importance de la mémoire olfactive dans cette quête :

C'était l'odeur. L'odeur des oranges, de l'herbe et du soleil, l'odeur de quelque chose que je ne connaissais pas, l'odeur du désir mais je n'en étais pas sûre, alors je ne disais rien. Je gardais mon idée pour moi, non par honte mais parce qu'elle me troublait. (97)

C'est en tentant de se saisir de cette mémoire olfactive qu'elle remonte le fil de ses souvenirs. Cette scène où elle se trouve dans une orangerie accompagnée de sa sœur ne transparaît que par l'évocation des sens qui filtrent ses perceptions :

« L’herbe était fraîche sous nos pieds » évoquant le toucher, la vue par la description physique de cet homme : « Il portait un costume et une chemise » (94). Toutefois, l’ouïe est le sens qui se démarque le plus et ce, pour de nombreuses raisons. C’est effectivement la voix de l’homme qui est le plus particulier :

[Ma sœur] se souvenait de sa douceur qu’elle qualifiait d’extrême. Il décomposait [...] ses mots, il arrêta ainsi le temps, nous y emprisonnant, comme dans une forteresse. (95)

L’ambiguïté des sentiments de la jeune fille qu’elle était crée une confusion qu’elle a du mal à intégrer, d’autant plus qu’elle révèle : « Je n’ai pas résisté quand il est venu à moi. » (95) Cependant, il n’y a aucun sentiment de culpabilité dans le récit qui ne laisse supposer qu’elle regrette son inaction par rapport à cet acte moralement répréhensif, comme s’il s’agissait d’une perte de contrôle délibérée. D’ailleurs, son raisonnement peu convaincant peut poser question :

Je me suis laissé emporter par ma sœur comme j’aurais pu me laisser emporter par l’homme, à cause de l’odeur des fleurs, de la nuit éclatée de soleil, du silence. Incroyable silence qui tombait sur l’herbe comme de la pluie. (98)

Ce chapitre donne le sentiment que c’est en tant qu’écrivaine que Nina Bouraoui représente la scène, et non comme victime potentielle d’un pédophile. La scène est décrite de manière très poétique et c’est ce paradoxe dont il est question : le décalage entre la quête de l’esthétique par les mots et l’aspect inquiétant de l’événement. C’est précisément en écrivant que Nina Bouraoui questionne la

légitimité de son écriture dans sa capacité à représenter le désir. Dans une entrée intitulée « Sasha, Paris 2009 », elle met en avant une problématique essentielle :

A chaque fois, je me demandais s'il existait des mots, une narration du plaisir, ou si la jouissance échappait au langage parce qu'elle était un abandon de tout. (11)

Si le désir exige au préalable une perte de contrôle, comme elle le déclare dans les paramètres qu'elle établit, comment est-il possible de le retranscrire sans le travestir alors que l'écriture exige un contrôle sur les mots ? Quand l'écrivaine écrit sur le désir, la voix narrative imite l'état d'esprit dans lequel elle se trouvait en créant un réseau d'images et de perceptions sensibles qui s'associent, et qui permettent de rappeler quand et comment ce désir a eu lieu, en le mettant en récit.

Grâce au matériau que l'auteur glane de ses souvenirs du passé, elle retranscrit ces scènes où le désir est vécu. Mais ressentir à nouveau le désir est impossible, à moins de recréer les conditions de son émergence en revivant la scène. Cependant, revivre ne signifie pas se remémorer ni raconter : revivre, c'est être à nouveau dans l'instant précis où surgit l'affect pur. Le désir a ceci de particulier qu'il n'est nulle part ailleurs qu'en lui-même, ni dans les mots ni dans la mémoire. Le désir est pure présence qui ne souffre pas le rappel, et dès qu'on le rappelle, il n'est plus. On ne peut donc écrire sur le désir qu'une fois qu'il est passé, et le nommer désir, qu'une fois qu'il est devenu histoire, d'où les limites du langage, et la gageure que constitue l'acte même d'écrire.

La notion de perte de contrôle en relation au désir lui-même est symptomatique d'une émancipation nouvelle qui autorise l'expression du corps:

« c'était l'empire des corps, cette jeunesse. Le désir m'obsédait. » (13) ou quand elle évoque un club de nuit qu'elle fréquente:

Au Boy, me sentant loin de tout de la ville mais aussi de la personne que j'étais, de mon histoire, de ma construction [...], la seule force affichée étant la force du désir. Un désir immédiat, proche de l'instinct. (211)

L'expression de ce désir qu'elle associe à une « force » et à quelque chose de naturel comme « l'instinct », la sépare de son « histoire », celle qu'elle raconte dans *Garçon manqué* mais aussi dans *Le Jour du séisme*. C'est une histoire faite de retenue, où dans le « pays des hommes » (GM 19), elle est « l'enfant qui ment » (GM 18), qui joue au garçon pour pouvoir jouir d'une liberté qui ne lui est pas acquise. A présent, elle n'a plus besoin de travestir son apparence pour être acceptée. Elle dit aussi dans un entretien : « Mais j'appartiens quand même à une famille : celle de la nuit. Je me dis : j'ai trouvé mon groupe. Alors, il est étrange. Il est bigarré. Il est multiple. Mais c'est le mien⁸¹. »

Son « identité chassée » (GM 19) est aux antipodes de l'expérience qu'elle vit désormais dans ces clubs, et il est intéressant de voir qu'elle-même établit ce parallèle dans la citation, entre qui elle est et qui elle était. Le désir apparaît donc comme un élément constitutif de cet affranchissement vers une identité qu'elle n'a plus à modeler selon les normes sociétales. De plus, le désir la confronte à la nécessité d'un abandon, ce qui représente un état d'esprit aux antipodes de cette retenue, il constitue

⁸¹ Entretien avec Romain Burrel : « Nina Bouraoui : Ne pas s'assumer, c'est la pire des trahisons de soi », *Têtu*, septembre 2018.

donc de toute évidence un élément transgressif du point de vue de la culture algérienne dans laquelle elle a baigné.

La référence au désir comme instinctif et donc naturel a pour objet de légitimer ce sentiment, comme pour se dédouaner de la responsabilité morale de ses actes si elle éprouvait encore un sentiment de culpabilité vis-à-vis de son homosexualité. A ce sujet, ses propos à ce sujet sont souvent ambigus et parfois contradictoires : « Je ne sais pas si l'homosexualité a pris sur moi » (13), « Il y a un rêve homosexuel et je ne l'ai pas encore trouvé » (16), « il ne s'agit plus d'homosexualité. Il s'agit d'effacement. » (14)

Cette écriture qui ne se soucie pas de sa logique interne, privilégie la spontanéité : « Il faut écrire un livre d'amour sans avoir eu l'intention de l'écrire, que l'amour surgisse, sans aucune préparation. » (PB 45). Cette écriture se distingue par sa résolution à refuser la notion même d'objectif : « Il y a une écriture qui glisse de la main, c'est l'écriture qui ne couvre pas son sujet. » (45) Dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, elle revient sur cette écriture qui s'apparente à une apparition furtive, d'autant plus qu'elle est personnifiée :

Je la pratique avec une grande liberté ; je n'ai pas d'horaires, pas de contraintes, elle survient abrupte, sèche, invasive, et s'efface dès que je regagne la nuit. (32)

L'écriture a aussi la particularité de ne pas circonscrire le thème de l'homosexualité à des paramètres strictement sexuels. L'homosexualité est temporelle: « Je suis dans le temps de mon homosexualité » (14), « les filles ne grandissent pas, l'homosexualité est une jeunesse » (15) – affirmation très vite

contredite plus loin : « je suis sans jeunesse. J'ai le corps au vent » (28) ou « il n'y a aucune jeunesse homosexuelle, j'ai perdu mon âge. J'ai perdu mes illusions. Je suis un corps de cent ans. » (29) La romancière bute contre les limites du langage pour évoquer la réalité de ce que représente l'homosexualité :

La nuit homosexuelle est une nuit sans mots. Il faut se défaire de tous les mots sur l'homosexualité. Les femmes sont complexes. On ne peut rien couvrir. On ne peut rien expliquer. (33)

Cette remarque vient nourrir un discours sur l'homosexualité, qui a pour objectif de proposer une réflexion sur la condition homosexuelle sans nécessairement évoquer la particularité de son homosexualité et la manière dont elle la vit en tant que sujet. Nina Bouraoui, en quête de sens, n'a pas encore pleinement investi cette identité homosexuelle. Ce qui motive donc ce récit est aussi le désir d'explorer cette thématique et la manière dont s'exercent les mécanismes de l'homosexualité confrontée au réel. Animée par la volonté de normaliser l'homosexualité, elle affirme qu'« il n'y a aucun malheur homosexuel. Il n'y a qu'un malheur amoureux. » (26) L'amour transcendant les divisions binaires des sexes, l'échec d'une relation homosexuelle n'est pas attribuable à l'homosexualité des partenaires mais à la fatalité des choses.

Ce positionnement résonne comme une réponse aux stigmatisations à l'égard des relations entre partenaires du même sexe, d'autant plus qu'elle-même se dit victime de sa propre « homophobie », ce dont elle parle dans un entretien pour un journal⁸² : « C'est une aventure pour chaque individu. J'ai dû combattre ma propre

⁸²Entretien avec Florence Pitard, « J'ai combattu ma propre homophobie », *Ouest France*, Septembre 2018.

homophobie. A l'adolescence, pour quitter la meute, il faut être fort. » Lorsqu'elle parle de l'acceptation de soi en dépit des attentes des autres, elle ne manque pas de souligner que cette émancipation a un prix et qu'elle est lourde de conséquences : « Personne ne peut comprendre la souffrance par laquelle je suis passée. On quitte la norme. On a l'impression de trahir sa famille⁸³. »

En 2004 déjà, date de parution de *Poupée Bella*, Nina Bouraoui fait état de la difficulté qu'elle éprouve à assumer pleinement son homosexualité et révèle l'ambiguïté de ses sentiments :

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 [...]. Il faut un temps, pour s'adapter, pour accepter aussi. Il faut un temps pour oublier son éducation. Il faut du temps pour assumer son plaisir. (41)

Le désir est alors un élément qui concourt à la reconstruction et qui ouvre la possibilité de redonner son autonomie au corps, pris en otage par les impératifs de la famille et de la société : « Je quitte mon corps-fantôme. J'entre dans le frottement des chairs. » (PB 13) L'intériorisation des sentiments est congédiée, au profit d'une ouverture à l'autre, et à l'altérité en général. Désir charnel et désir d'écrire fusionnent : « Je me liais au désir du livre aussi fort que le désir que j'aurais pu éprouver pour une personne » (137), sentiment qu'elle réitère dans l'interview : « Mon destin d'homosexuelle a rejoint mon destin d'écrivaine. Tout s'entrelace et c'est une richesse⁸⁴. »

⁸³ *Ibid*

⁸⁴ *Ibid*

La Vie heureuse propose un retour sur l'adolescence, et plus précisément, sur une brève période durant laquelle la famille de Nina Bouraoui réside en Suisse pour les besoins professionnels du père. Ce roman, rédigé juste après *Garçon manqué*, rompt les ancrages géographiques et historiques de l'Algérie et de la France. Il offre la possibilité de proposer un lieu qui n'est ni l'un ni l'autre et qui fait fonction de tiers espace, pour reprendre la terminologie d'Homi Bhabha. Il établit la possibilité de se distancier d'un environnement profondément marqué par les stigmates de l'enfance. L'auteur bénéficie ainsi d'une autonomie d'esprit qui lui permet de se placer hors d'un dispositif dichotomique dont elle sait qu'il ne lui permettra pas de négocier son identité.

Cette fois, Nina Bouraoui fait le choix de donner un nom européen à la narratrice en la nommant Marie, dont on peut imaginer qu'elle n'est pas métisse, puisqu'aucune mention n'y fait référence. On comprend évidemment que Marie représente Nina et le texte évoque son premier amour quand, adolescente de seize ans, elle tombe amoureuse d'une camarade de lycée nommée Diane. L'expérience du premier amour revient fréquemment dans l'ensemble de l'œuvre de la romancière mais comme nous l'avons dit précédemment, c'est toujours la même histoire qu'elle reproduit du réel. Dans *Poupée Bella*, Nina Bouraoui nomme la personne aimée Marion, tandis que dans *La Vie heureuse*, elle s'appelle Diane, alors qu'elle apparaît tout simplement comme « l'amie » dans *Mes mauvaises pensées*. Dans une interview, Nina Bouraoui a évoqué cette rencontre amoureuse dans un lycée de Zurich et a

révélé qu'avec ce roman autobiographique, elle a eu la possibilité de se livrer sur une histoire intime et secrète :

J'ai pu enfin dire combien j'ai aimé Diane, « ma meilleure amie » [...] Mes proches connaissent ma vie, mais ignorent toutes les souffrances de mon adolescence.⁸⁵ »

Cela indique une volonté délibérée de sortir de la thématique du dilemme identitaire, d'autant plus que ce roman est celui qui paraît juste après *Garçon manqué*. De plus, se nommer Marie écarte toute possibilité de confusion avec la jeune narratrice qui avait précédemment pris en charge le récit pour raconter son enfance algérienne. Le thème de l'ambiguïté du garçon manqué cède la place à la découverte de son attirance pour Diane, une amie de lycée, ce qui renverse son monde et les valeurs qui lui avaient été transmises. Ce roman raconte la prise de conscience de l'adolescente qui sait désormais que son monde ne sera plus jamais le même :

C'est horrible que tu existes Diane. Je dois tout refaire à l'envers, l'enfance, ce qu'on m'avait dit, l'homme de mes rêves, le prince et la princesse, la légende. (73)

C'est à travers le personnage de Diane que le titre du roman prend son sens et c'est aussi par elle que Nina Bouraoui découvre son homosexualité pour la première fois :

Moi, je n'aurai pas peur de faire l'amour avec toi. Ce sera plus qu'avec un garçon. Il ne manquera rien, là. Ce sera la vie, la vie heureuse. (61)

⁸⁵ Entretien avec Edna Castello, « L'écriture est une pratique amoureuse », 360 *Le magazine LGBT* suisse, Avril 2004.

Le récit retrace l'impact de cette passion, mais il propose aussi une étude sur la construction identitaire et sur sa capacité à concilier désir et écriture afin de fusionner son identité homosexuelle et celle d'écrivain. Cette nouvelle direction dans son approche du matériau qui deviendra roman ne s'est pas fait facilement parce qu'il a remis en question la démarche de l'écrivaine, et a aussi testé ses capacités à pouvoir écrire sur le désir, comme elle le confie dans un entretien à la suite de la parution de *La Vie heureuse* :

Surtout, j'avais peur de ne pas savoir parler d'un amour auquel tout le monde peut s'identifier, même s'il s'agit de deux adolescentes⁸⁶.

L'adulte pose un regard sur cette souffrance muette et a désormais la possibilité d'y remédier grâce à la vertu cathartique de l'écriture, parce qu'« il y a une immense solitude, à quinze ans, quand on tombe amoureux, et que l'on découvre ses premiers désirs.⁸⁷ ». L'écriture est aussi une réponse de l'adulte écrivaine à l'impossibilité de trouver les mots pour communiquer sa détresse d'adolescente. Il y a une dimension de réparation dans l'écriture et l'autre, en tant qu'objet de désir, constitue un moyen pour l'écrivaine de « lire s[a] propre vérité.⁸⁸ ». Les personnages ont pour fonction de révéler l'auteur à elle-même, comme Marge, une amie de lycée qui confronte la narratrice à sa différence :

⁸⁶ Entretien avec Catherine Rousseau paru dans *Le Monde* le 5 septembre 2002 : « Nina Bouraoui a surmonté ses doutes et ses peurs pour livrer le bonheur secret de sa vie amoureuse. Elle tourne une page. »

⁸⁷ *Ibid*

⁸⁸ Nous nous permettons ici de paraphraser le mot de Roland Barthes qui dit dans *Le Plaisir du texte* : « En quel coin du corps adverse dois-je lire ma vérité ? »

Marge me dit bizarre avec les garçons. Ça ne va jamais, comme un vêtement qui tombe mal [...] Marge a raison. Je suis bizarre et en retrait. Il manque toujours quelque chose avec un garçon. (38)

Dans *La Vie heureuse*, les personnages autour de la narratrice ont une histoire qui leur est propre, contrairement aux romans précédents, où l'intérêt pour les autres n'était pas manifeste. Toute une galerie de personnages défile du début à la fin. A titre d'exemple, la tante Carol, dont le cancer est annoncé, occupe une grande part du roman ainsi que les amis de lycée et les grands-parents français, avec qui elle entretient un rapport complexe. Ce nouvel intérêt témoigne d'un désir d'ouverture sur le monde qui l'entoure. Même s'il n'épouse pas la forme du journal intime, ce roman est fortement influencé par le genre, étant raconté à la première personne et les événements narrés étant tous non seulement connectés à la narratrice, mais aussi commentés par elle.

L'acte d'écrire est analogiquement proche de l'exaltation amoureuse. Le corps, jusque-là absent de l'œuvre bouraouienne, joue un rôle essentiel dans l'éveil du désir à mesure que les autres deviennent plus présents. Elle s'ouvre sur l'autre et c'est par le corps qu'elle s'offre à l'expérience de l'amour. Ce corps, sur lequel vont se cristalliser toutes ses réflexions, va devenir la source d'une connaissance de soi et un lien à l'autre. Rappelons que dans *Poupée Bella*, elle dit : « L'écriture est comme l'amour, elle passe par le corps, elle est dans cette force de vie-là » (46). Ce corps, objet de désir sur lequel se cristallise son attention, constitue désormais la matrice de son œuvre littéraire et c'est un leitmotiv que l'on retrouve dans tous les romans.

La Vie heureuse raconte deux histoires différentes. Celle qui est linéaire et évolutive, qui parle d'une période de l'adolescence de la narratrice quand elle était lycéenne en Suisse, et une autre qui raconte la genèse du désir de cette adolescente qui a maintenant dix-sept ans. Le réel n'étant que le point de départ, prologue à la « transformation », la production littéraire permet d'entrer dans une forme de dialogue avec soi-même, en créant un espace de signification qui transforme et transcende le réel, qui établit et propose un nouvel ordre, au-delà d'un symbolisme conventionnel pour traduire sa propre conception du monde. De son roman, elle dit :

On est dans la construction d'un fantasme, le parti pris est esthétique parce que j'ai toujours pensé que l'art avait pour mission de transporter le beau [...] La toile amoureuse est tissée de mots et puis, la protagoniste est une romancière, les mots, son univers. Comme si les mots étaient plus forts que le souvenir de l'image incarnée du jeune lecteur. Ils constituent une autre vérité.⁸⁹

Ce faisant, Nina Bouraoui révèle une part intime d'elle-même qu'elle n'avait pas abordée jusque-là et elle joue avec les genres : témoignage et littérature. En se cachant derrière « Marie », et en changeant le prénom des membres de sa famille, elle se prémunit contre la possibilité de révéler des choses trop intimes. Le récit donne le sentiment de se construire à mesure qu'il s'écrit, dans un élan de spontanéité naturelle.

Cette trilogie offre, pour la première fois dans l'œuvre de Nina Bouraoui, une réflexion sur l'écriture. Elle se présente sous une nouvelle identité où il n'est plus

⁸⁹ <http://leblogaplumes.lalibreblogs.be/archive/2008/09/index.html>

question de culture à investir, mais de désir à vivre et à représenter puisque c'est comme écrivaine à part entière qu'elle se définit. Le désir d'écrire la consume, comme elle le racontera plus tard dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir* lorsqu'elle revient sur les années quatre-vingt-dix, période que couvre cette trilogie :

A cette époque, un récit m'obsède, je vois chacune des images, comme si elles avaient été projetées sur le mur de ma chambre. Ce récit, il faudrait que je l'écrive pour m'en libérer. (123)

Par ailleurs, elle écrit sur celle qui écrit : cette mise en abyme⁹⁰ crée un jeu de miroir entre l'écrivaine Nina Bouraoui et son alter ego, le personnage féminin et narratrice des romans de la trilogie, renforçant ainsi le rapport identitaire entre les deux. Le journal permet de travailler sur l'appareil psychique en le traversant par l'écriture. En outre, il permet de tracer un itinéraire psychologique dans la vie de l'auteur, et de livrer au lecteur une intériorité à laquelle il n'aurait pas eu accès. Dans *Mes mauvaises pensées*, elle dit :

Je rêve d'un livre de transformation qui m'aurait suivie depuis mon enfance, je rêve d'un almanach ; je dois tout écrire pour tout retenir, c'est ma théorie de l'écriture qui saigne.

La pratique d'une « écriture qui saigne » permet de mettre en évidence la vertu thérapeutique de l'écriture par le biais d'une confession cathartique. Le processus consiste alors à exposer la blessure et examiner la plaie pour permettre la

⁹⁰Nous nous en tenons à la définition de Mieke Bal, dans « Mise en abyme et iconicité » qui dit: « est mis en abyme tout signe ayant pour référent un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire qu'il signifie, au moyen d'une ressemblance, une fois ou plusieurs fois ». « Littérature », no. 29, 1978, pp. 116-128.

cicatrisation. Cette expression renvoie à la métaphore de l'écriture personnifiée, qui souffre sans sa chair, qui vit et qui peut être en mesure de souffrir.

Ecrire devient un acte physiologique essentiel et le journal, le lieu où elle consigne ses impressions et ses émotions. Il est donc l'espace où l'on se singularise de l'autre, et où l'on parle de l'autre – le lieu où se déploie l'expérience humaine, et qui permet à tous de s'identifier, comme l'affirme Girard dans son étude sur le journal intime :

Rien n'est plus semblable à un homme qu'un autre homme [...] Un homme qui parle de lui, sans transposition, de ses humeurs, de ses aspirations déçues ou réalisées, de ses amours et de ses haines, parle aussi bien d'un autre. Chacun, s'il n'a pas vécu la même histoire, ou s'il ne l'a pas poussée jusqu'aux mêmes conséquences, a éprouvé des sensations voisines ou connu les mêmes sentiments. Le lecteur se trouve d'emblée sur un plan d'égalité avec l'auteur d'un journal. (485).

Le journal permet donc de mettre en lumière l'aspect universel de l'homme et de ses expériences. Il crée ainsi le moyen d'une communion avec le lecteur : « C'est le côté banal, vulgaire au sens premier du mot, que restitue d'abord un journal » (Girard 486) inversement, l'expérience humaine n'a de sens qu'au regard de celle des autres hommes. En outre, le journal véhicule une vérité qui ne peut être contestée, le sujet n'ayant, en quelque sorte, rien à prouver puisqu'il est son propre interlocuteur dans le huis clos de son intimité, étant le destinataire du message qu'il compose. Le journal impose de ne rien se cacher à soi-même et de faire preuve de sincérité. Le

journal peut se rapprocher de la séance sur le divan dans *Mes mauvaises pensées* dans la mesure où le travail d'analyse est très semblable à la pratique d'écriture quotidienne d'un journal intime.

De façon plus précise, les récits de nature intime sont dotés d'un fort pouvoir d'introspection et permettent de faire émerger le sens d'une histoire complexe. Le journal peut véhiculer les sentiments d'une personne à l'état de conflit, ou comme c'est le cas ici, parler d'une situation où l'on a réussi à surmonter les problèmes que l'on a rencontrés. Le journal peut ainsi faire état de cette prise de conscience nouvelle que l'on a désormais sur sa vie. On passe du désir d'écrire le moi à l'écriture du désir :

J'étais une enfant sauvage, réservée, solitaire, et j'ai commencé à écrire sur moi pour compenser cette fuite de la deuxième langue, pour me faire aimer des autres, pour me trouver une place dans ce monde. C'était une forme de quête identitaire⁹¹.

C'est comme si la personne était saisie sur le vif, et restituait aussi fidèlement que possible la substance de son message, ce qu'elle éprouve dans son for intérieur. René Girard déclare que le roman écrit sous forme de journal « offre un merveilleux document pour saisir une personne dans tout son naturel et dans toute sa complexité ». (36)

Il y a également un élément significatif inhérent au journal, celui de la particularité de faire du lecteur un voyeur, et de la lecture un acte subversif. Le lecteur enfonce cet espace sacré du privé. Il en est de même pour ce qui est des pensées les plus secrètes que le lecteur reçoit « en même temps » que la

⁹¹ Dominique Simonnet, « Ecrire, c'est retrouver ses fantômes », *L'Express* Mai 2004.

psychanalyste. Nous pensons à *La voyeuse interdite*, celle qui voit et qui ne devrait pas voir, puisqu'elle est vouée à la claustration et bannie du monde de l'extérieur. Elle outrepassa l'interdit en s'appropriant un droit qu'on lui refuse.

Cet élément de subversion est un leitmotiv dans l'écriture bouraouienne et représente un angle d'approche particulier, qui ajoute une donnée supplémentaire en plaçant le lecteur dans une posture inconfortable. En même temps, l'écrivaine offre l'accès à l'intimité de ses pensées, car c'est effectivement son monde intérieur que Nina Bouraoui nous donne à voir. Les déambulations psychologiques de l'auteur suggèrent que son enfance a été douloureuse. A ce propos, notons qu'il y a quelque chose de totalitaire dans la souffrance, qui a tendance à anéantir tout ce qui n'entre pas dans son système. Il ne faut pas oublier que ce qu'elle vit est unique dans sa famille, puisque ni son père, ni sa mère n'aura eu à gérer la situation complexe de la double appartenance culturelle.

L'écrivaine se rapproche de plus en plus de son essence propre à mesure qu'elle noircit les pages : « Il faut occuper cette nature comme on occupe un territoire » dit-elle dans une interview sur la parution de son dernier livre. L'écriture contribue à faire aboutir sa quête identitaire dans la mesure où cette pratique performative confirme sa vocation de romancière, raison pour laquelle l'acte d'écrire devient fondamental et inévitable. Dès lors, tout devient potentiellement matière à écriture.

Le roman devient la quête d'une écriture, et non plus l'écriture de la quête parce que l'écriture est « une pratique amoureuse », un « rendez-vous clandestin »

(citation en épigraphe). Ce désir est aussi celui de la découverte et construction de soi par le biais du journal pour faire émerger cette partie « secrète » de soi :

On devrait pouvoir tout écrire, d'une écriture qui viendrait de l'intérieur de soi, une écriture secrète et inédite. (PB 121)

Nina Bouraoui écrit pour elle-même sur le principe d'une auto-destination en circuit fermé, ce qui fait du journal une figure du narcissisme. La fonction de la rencontre amoureuse est d'exposer la narratrice au désir, confirmant ce que Nina Bouraoui dit de l'écriture : « Ma vie est un journal intime. » (26) Elle ajoute aussi : « Quand j'écris [...] je prends possession de mon corps, de mon désir. » (30) ou même « je n'ai qu'un désir d'écriture » (31). Ses rencontres amoureuses ont pour but de servir de support au désir d'écrire, renforçant ainsi son statut d'écrivain. Le lien entre vie amoureuse et écriture est donc évident : « L'écriture est dans l'histoire de la sexualité » (32). L'écriture est une arme de séduction dont elle use : « J'ai séduit Marion par l'écriture. J'ai séduit une femme qui ne me désirait pas. » (32)

C'est la découverte de son homosexualité qui la révèle à son statut d'écrivain : « l'écriture prend dans le Milieu des Filles. C'est la seule façon, pour moi, de devenir une personne. » (33) L'écriture passe donc par l'expérience de l'homosexualité, sans laquelle elle ne pourrait naître : « On ne s'arrête jamais d'écrire. Je pourrais m'arrêter d'aimer les femmes » et elle ajoute à cela : « Les hommes ne prennent pas dans mon écriture » (33) Parfois, elle parle au contraire de la fonction de l'écriture comme condition préalable nécessaire pour se faire aimer de l'autre : « Dans mon cas, il faut écrire pour se faire aimer. » (35) Son homosexualité est en relation avec son écriture, elle est en « devenir », c'est une découverte :

Je suis en devenir homosexuel, comme je suis dans le livre en train de se faire. Chaque fois c'est une mécanique amoureuse. Chaque fois, c'est la déconstruction d'un système. Je ne suis plus comme avant. Je n'écris plus comme avant. » (39)

Il faut qu'elle détruise qui elle était pour construire l'être à venir et à découvrir par l'écriture. L'écriture est donc tout à la fois un acte de destruction et de construction. Elle aborde la question dans son tout dernier ouvrage :

J'assemble tout ce que je sais de ma famille comme j'assemblerais les morceaux d'un objet brisé pour le recomposer. Du désordre naît un ordre. (TLHDNS 12)

En cela, il y a quelque chose d'unique dans le profil du personnage. Le sujet qui était objet puisqu'elle était l'objet de son étude, reprend son pouvoir de sujet, afin de chosifier le monde autour d'elle. Ecrire, c'est s'unir, c'est créer l'unité. En ce sens, écrire c'est se réconcilier avec la division. L'écriture constitue donc un questionnement en même temps qu'il représente une réponse, et permet de créer une nouvelle identité :

L'écriture et l'amour procèdent de la même tension, de la même joie, de la même perdition. J'ai peur d'écrire, comme j'ai peur d'aimer. L'amour ouvre le chemin de l'écriture, l'écriture succède à l'amour, s'y mêle ou le défait. Il n'y a pas d'amour seul comme il n'y a pas d'écriture orpheline. Sans désir, je suis sans roman. Je ne suis pas innocente. J'ai toujours succombé à la beauté. J'écris pour dire ce ravissement-là. (PB en quatrième de couverture)

L'identité sexuelle en tant que norme s'exerce de manière coercitive, et les normes qui constituent le genre peuvent la faire et la défaire. En tissant le même roman sur le même ouvrage, Nina Bouraoui ne cesse d'observer comment l'écriture lui permet d'avoir accès au désir, et comment le désir lui ouvre la voie à l'écriture, transcendant ainsi toute problématique de genre. Le désir est la toile sur laquelle elle peint ses émotions : « J'ai écrit sur la tristesse d'un corps qui se penche. J'ai écrit sur la lenteur de la nuit. J'ai écrit dans une langue amoureuse. » (115)

Le « je » est celui qui écrit : « La main qui écrit est aussi une main amoureuse. C'est elle qui choisit les meilleurs fruits. (98) En plaçant la question du désir et de l'écriture au cœur du roman, Nina Bouraoui propose un éclairage jusque-là inédit sur ce qui nourrit son écriture et définit ce « je » qui se raconte. En faisant l'impasse sur l'historique, l'écriture de Nina Bouraoui offre un paysage qui met l'accent sur l'espace intérieur, sur les émotions, et sur le désir.

Le mode narratif qui se plaît à élire domicile dans les territoires infinis de ce monde intérieur, n'est pas à la recherche d'une connaissance ou d'un savoir. Il est au contraire en quête d'une expérience sensorielle, seul chemin possible vers l'exploration de soi, signalant ainsi les limites du langage dans l'expression de l'indicible. Hélène Cixous parle de cette écriture charnelle qui s'apparente à l'écriture de Nina Bouraoui :

Parfois, je pense que j'ai commencé à écrire pour donner lieu à la question errante qui me hante l'âme et me hache et me scie le corps ; pour lui donner sol et temps ; pour détourner de ma chair son tranchant ; pour donner, chercher, appeler, toucher, mettre au monde

un nouvel être qui ne m'attache pas, qui ne me chasse pas, qui ne
périsse pas d'étroitesse. (16)

Chapitre 5 : Fiction et imaginaire

Produire seulement un livre de plus, cela ne m'intéresserait pas. Mon ardeur à l'écriture n'a pas diminué. J'en ai toujours autant envie. Une terreur nouvelle apparaît cependant, celle d'écrire toujours le même livre. Alors, j'expérimente.⁹²

Les derniers romans auxquels nous consacrerons notre étude marquent la disparition du sujet Bouraoui et l'abandon de la quête identitaire qui l'accompagne. La rupture avec l'autobiographie et l'émergence de la fiction constituent en effet un tournant dans l'œuvre de l'écrivain, qui jusque-là avait fait des récits intimistes sa marque de fabrique. L'autobiographie, en raison de la fidélité qu'elle doit au vécu, restreint par définition le champ d'action de l'imaginaire. L'engagement dans la fiction représente alors un moyen de s'affranchir de son histoire, permettant ainsi à Nina Bouraoui d'investir un nouvel espace de créativité. Elle s'exprime sur le sujet en ces termes :

J'avais vraiment envie de me détacher du « je » autobiographique. Je crois que j'ai fait le tour de l'Algérie, de l'amour pour les femmes. Je voulais revenir à la liberté immense du roman.⁹³

Les derniers romans de Nina Bouraoui, *Standard*, *Avant les hommes*, *Appelez-moi par mon prénom*, *Beaux rivages* et *Sauvage*, ouvrent la voie à une exploration

⁹² Entretien avec Hélène Villovitch, *Elle* Mai 2011.

⁹³ Entretien avec 360° Magazine LGBT suisse : « Quand Nina Bouraoui parle des hommes », Juin 2007

d'un nouveau genre. L'introspection – paradigme fondateur de l'écriture bouraouienne, fondé sur un principe unitaire – se dissout au profit d'une écriture qui s'ouvre à la diversité en intégrant un éventail de personnages. De toute évidence la fiction, contrairement à l'autobiographie, confronte l'auteur à un vide qu'il lui revient de combler par l'imagination – le matériau tout entier restant à inventer. Ce projet littéraire renvoie à une perspective plus holistique, plus globalisante de l'identité qui passe alors par le désengagement de soi comme objet de la quête.

Plusieurs raisons éclairent cette nouvelle direction. C'est l'époque où l'éditeur de Nina Bouraoui chez Stock, Jean-Marc Roberts, meurt d'un cancer en mars 2013 à la suite de quoi elle ne parvient plus à écrire⁹⁴. Elle restera trois ans sans publier mais lorsqu'elle décide de retourner à l'écriture, elle s'engage à changer radicalement d'écriture et c'est *Standard* qui portera la marque de ce tournant. Invitée à *Bibliothèque Médicis*, Nina Bouraoui explique :

Quand Jean-Marc tombe malade, je n'arrive plus à écrire. Pour renaître, il a fallu que je casse tout ce que j'avais fait avant⁹⁵.

Une rupture totale s'impose à l'aune de cette vie nouvelle. Dans une émission de radio, elle offre une perspective complémentaire : « Je me suis sentie enfermée dans ma propre image et je ne me sentais plus du tout libre d'écrire⁹⁶. » Notons le paradoxe : l'écriture des récits autobiographiques lui permet de découvrir sa vocation

⁹⁴ Nina Bouraoui rencontre Jean-Marc Roberts en 1991, après la parution de *La Voyeuse interdite*. Il devient un ami, et quand en 1995, elle se décourage après avoir passé plusieurs années sans écrire, il l'encourage à persévérer. L'année suivante, en 1996, elle publie le *Bal des murènes* et deux ans plus tard, *L'Age blessé*, avant de rejoindre son ami aux éditions Stock en 1999. La majorité de ses romans y seront publiés : *Le Jour du séisme*, *Garçon manqué*, *La Vie heureuse*, *Mes mauvaises pensées* (prix Renaudot 2005), *Poupée Bella*, *Avant les hommes*, *Appelez-moi par mon prénom*, *Nos baisers sont des adieux*, et *Sauvage*. Après la mort de Jean-Marc Roberts, elle quitte Stock pour Flammarion.

⁹⁵ Public Sénat, émission du 14 octobre 2016, invitée à l'occasion de son roman *Beaux Rivages*.

⁹⁶ Entretien avec Caroline Gutmann, émission littéraire Postface : Radio RCJ, Septembre 2016.

d'écrivain, mais elle s'épuise une fois le réel consommé. Aussi reconnaît-elle :
« Dans le processus artistique, il y a des cycles, des phases et j'étais arrivée à la fin d'une phase, j'avais fait le tour de ma question⁹⁷. »

Le récit est constitué d'intrigues et de personnages qui, tout en étant différents d'elle, exploitent des problématiques déjà abordées dans les romans autobiographiques qui précèdent. A titre d'exemple, le thème de l'homosexualité est traité par le biais de Jérémie, personnage principal et narrateur gay d'*Avant les hommes*. Consciente de sa différence, Nina Bouraoui a largement exploité le thème de la marginalité et de l'exclusion et précisément, les personnages au centre de ses romans de fiction se démarquent des autres, que ce soit par leur appartenance sexuelle ou leur condition de vie. La récurrence de ces thématiques a pour effet d'unifier l'ensemble de l'œuvre et de lui conférer sa cohésion, comme le suggèrent les propos de la romancière :

[Chaque livre] s'écrit comme s'il revisitait tous les autres. Un livre n'annule pas le précédent, mais le recouvre. C'est un peu comme une échelle montant vers le ciel, un édifice amoureux.⁹⁸

Cette construction s'assimile à une structure hélicoïdale, organisant l'œuvre de manière telle que chaque roman reste intimement lié au précédent, en même temps qu'il s'en démarque, en créant une structure parallèle. C'est ainsi que le discours sur l'amour et l'homosexualité dans l'autobiographie est cette fois pris en charge par le personnage de Jérémie dans la fiction. Ce relais permet de bâtir cet « édifice » en abordant le thème du point de vue d'un jeune homme de banlieue, et d'offrir une

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Entretien avec Christine Rousseau: « Nina Bouraoui, L'écriture est un rendez-vous amoureux », le Monde, septembre 2008.

nouvelle perspective sur le sujet. De même, *Appelez-moi par mon prénom*, *Standard* et *Beaux rivages* proposent de traiter le thème de l'amour dans le cadre de relations strictement hétérosexuelles. C'est un phénomène d'autant plus remarquable que jusque-là, l'amour avait toujours été abordé sous le biais de relations entre personnes du même sexe. Dans un entretien faisant suite à la publication d'*Appelez-moi par mon prénom*, Nina Bouraoui évoque la recherche d'une expérience plus « neutre⁹⁹ » dans l'écriture d'une histoire d'amour, qu'elle voulait plus traditionnelle. L'écrivain explique comment la fiction, genre qu'elle n'avait jamais véritablement exploré, s'est imposée à elle :

Non pour me défaire d'une certaine étiquette gay, car je ne crois pas en avoir une, même si l'on est toujours rattrapé par ce que l'on écrit [...]
Non, simplement, je voulais voir si j'en étais capable. Et soudain, en faisant ce choix, je me suis sentie plus libre d'écrire sur les sentiments.
Enfin, j'avais envie pour ce livre de m'essayer à une écriture plus classique¹⁰⁰.

Ces romans mettent en évidence la volonté de Nina Bouraoui de se distancer de son histoire et d'édifier un univers romanesque dont la structure s'oppose au modèle circulaire précédemment adopté. Cette écriture « classique » a pour objectif de dompter un discours souvent discontinu et ambigu, et d'accorder au récit un sens construit où les personnages s'inscrivent dans une linéarité qui guide leur progression.

Standard est un roman singulier qui offre le plus de contrastes avec ceux qui précèdent. C'est le premier roman de Nina Bouraoui écrit à la troisième personne

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

dans lequel le personnage principal est un homme. Par ailleurs, l'auteur introduit un profil jusque-là inédit : celui d'un personnage ordinaire – comme l'indique le titre du roman. Cette banalité tranche avec le caractère passionné de l'écriture autobiographique de l'auteur, qui s'en explique ainsi :

Choisir un héros comme Bruno Kerjen [...] est aux antipodes de la femme que je suis mais ce roman dit quand même quelque chose sur la noirceur de l'être humain, sur la noirceur de la société¹⁰¹.

Cette citation permet de saisir ce qui unit le sujet bouraoui et le héros de *Standard*, en dépit de tout ce qui les sépare. Derrière l'histoire de Bruno Kerjen se cache la volonté de l'écrivain de dénoncer les travers d'une société indifférente aux souffrances d'autrui. La grisaille de sa banlieue parisienne reflète celle de son existence tandis que les grandes tours de béton qui l'entourent rappellent le caractère impersonnel de son existence. L'aspect stérile de l'environnement de Bruno Kerjen est amplifié par son isolement et sa mère est le seul membre de sa famille bien qu'il entretienne avec elle une relation plus que distante. Son parcours même se caractérise par le manque : l'absence de succès dans les études puisqu'on dit de lui qu'il était en échec scolaire ; il est orphelin de père ; il n'a pas d'ami excepté Gilles, qui vit en Bretagne (région d'origine de Bruno Kerjen).

Les jeunes dans cette banlieue sont décrits comme des agresseurs en puissance, tous plongés dans une détresse sociale. En guise d'introduction au personnage, Nina Bouraoui brosse le portrait de Bruno Kerjen dans un prologue qui

¹⁰¹ Entretien avec Arnaud Wassmer le 13 février 2014 : « Rencontre avec Nina Bouraoui autour de son roman *Standard* ».

communiqué au lecteur le profil psychologique du héros. D'entrée de jeu, il apparaît désillusionné dans une existence qui n'augure rien de bon :

Il venait d'avoir trente-cinq ans et nourrissait le pressentiment d'une catastrophe sans en connaître la date ni l'organisation. Il n'avait jamais eu accès au monde tel qu'il l'avait rêvé enfant.

L'incipit fait également référence à une vie qui « ne tenait pas entre deux segments, avec un début et une fin » mais qui « ressemblait à un cercle : le passé embrassait l'avenir ». Le « cercle », symbolisant le caractère répétitif et routinier de son existence, met l'accent sur une monotonie, par opposition à une ligne continue, qui représenterait la possibilité d'une construction évolutive dans sa vie. Le cercle enferme et clôturé toute perspective d'avenir, et le futur n'offrira rien de plus que les déceptions du passé, comme par effet de miroir.

Cette circularité problématise le rôle de l'écrivain qui doit répondre aux exigences d'une linéarité dans le récit, en rapport avec le modèle d'écriture fictionnelle « classique ». Parce qu'il est le personnage principal et qu'il s'agit d'un roman, il doit arriver quelque chose à Bruno Kerjen, il ne peut pas rester ordinaire ou « standard ». La banalité du héros, prisonnier d'un monde limité, rythmé par des habitudes, exhorte l'écrivain à créer un événement majeur, dont la fonction est de détourner la trajectoire du personnage. C'est la rencontre fortuite avec Marlène – ancienne camarade de classe – dont il tombera amoureux, qui sera à l'origine de sa chute.

Le nombre restreint de personnages permet de mettre en lumière la figure sociale que chacun incarne : Sylvie, la collègue de travail, est une figure maternelle,

agissant comme substitut de la mère ; Charles Levens, le patron, représente l'ordre et la discipline, mais aussi les travers de la société et la cruauté du monde du travail ; Gilles, l'ami d'enfance dont le rôle consiste à renseigner le lecteur sur le versant intime du héros. Dans une de ses conversations avec Bruno, il évoque des souvenirs de jeunesse qui offrent une perspective sur son passé. Gilles fait aussi office d'intermédiaire puisqu'il le mettra en contact avec Marlène. A cela s'ajoutent le père, décédé mais présent dans le récit par les (mauvais) souvenirs qu'il laisse à son fils et la mère, qui n'apparaît dans aucune scène avec Bruno Kerjen et avec laquelle il n'a de contact que par SMS. Les parents incarnent ainsi la problématique du manque d'amour, de ressources et de lien.

L'intrigue de *Standard* s'attarde longuement sur le caractère ordinaire du héros, au détriment d'un développement progressif où le personnage serait bousculé dans sa routine. Dans un roman de presque trois cents pages, ce n'est que dans les cinquante dernières que se déclenche le changement de trajectoire de vie du héros.

Pour résumer, Bruno Kerjen est ouvrier dans une entreprise de composants électroniques, où son rôle consiste à « assembl[er] des filaments de cuivre autour de petites puces soudées à une plaque » (11). Son métier est décrit comme « une occupation automatique » (11) où son rôle est de prendre sa place dans la chaîne. Il est décrit comme un être transparent et interchangeable :

Le monde réel était fait d'hommes et de femmes à son image, qui pouvaient être remplacés sans que personne ne remarque la différence de l'un, l'absence de l'autre. (12)

A titre d'exemple, lorsque Sylvie est atteinte d'un cancer, la société la remplace sans se soucier de savoir si elle est encore en vie ou si elle a succombé à la maladie, « comme si elle n'avait jamais existé » (67). Bruno Kerjen apprendra plus tard que Sylvie aura lutté en vain contre la maladie. Il perd ainsi le seul lien qu'il avait à Supelec (nom de l'entreprise où ils travaillent).

L'existence de Bruno Kerjen est statique et l'absence de créativité dans sa vie professionnelle fait écho à la vacuité de sa vie personnelle. Bruno Kerjen est célibataire, « ni beau ni laid, ni attirant ni repoussant » (13), et refuse tout contact avec l'autre, y compris la gent féminine car « aucune femme ne trouverait de place dans sa vie qu'il comparait à une mécanique. » (13) Comme substitut à l'amour, il préfère composer le numéro du téléphone rose : « sa jouissance était solitaire, liée à l'ennui. » (15) Bruno Kerjen est un homme dominé par son désir, qu'il subit, impuissant. Contrairement à la volonté, qui relève du domaine de la liberté, le désir est ce que l'on ne choisit pas. Kerjen est donc quelqu'un qui fondamentalement n'est pas libre, et qui se crée une vie monotone et rigide, régie par une routine implacable qui lui donne l'illusion de la contrôler.

Sa vie est en effet réglée de telle sorte qu'elle ne laisse aucune possibilité au changement. Son travail lui offre cette prévisibilité et il l'apprécie « à cause de sa répétition » (27). Quand la mort de son père vient changer son rythme habituel, il s'en excuse profusément auprès de son directeur et lui fait savoir que « son père était mort, mais son travail demeurait sa priorité. » (29) Les SMS de sa mère endeuillée l'importunent, venant troubler sa routine :

Son désarroi n'entrait pas dans son programme et il détestait se sentir perturbé par ce qu'il n'avait pas décidé à l'imprévu. (57)

La mécanisation de son existence le dénature et affecte d'autres secteurs de sa vie, comme ses habitudes alimentaires. Cela suggère que la vie stérile qu'il mène est en opposition avec un mode d'existence qui lui ferait prendre conscience qu'il s'éloigne de plus en plus de la nature, et donc, de sa nature (humaine) :

Il éprouvait un dégoût pour tout ce qui venait de la terre, que l'industrie n'avait pas transformé. La nourriture « sèche » [...] lui semblait plus propre, passée au tamis de la science, lavée, vidée, reconstituée. (53)

Investi pleinement dans ses responsabilités professionnelles, il affirme que « le travail était plus simple que la vie » (33) et que « Supelec n'était pas une prison pour lui. La cage se tenait à l'extérieur, au sein de son existence. » (103) De la même manière que ses goûts alimentaires vont à l'encontre du bon sens, le sentiment qu'il éprouve à l'égard de son travail est tout aussi troublant. Cela ne peut s'expliquer autrement que par le fait que sa vie ne lui apporte pas la satisfaction qu'il en attend, contrairement à son activité professionnelle, qui lui offre un substitut de contentement, mais qui bien sûr, ne le satisfait pas – le désir qu'il ressent est la marque même du manque. Parce qu'il ne rechigne pas à la tâche, son directeur lui offre une promotion. Quand bien même elle entraînerait une augmentation de salaire et une évolution possible dans l'entreprise, il s'y oppose :

Il avait refusé toute promotion, ne voulant pas se sentir engagé complètement, non par paresse mais parce que cela lui donnait

l'impression d'avoir décidé quelque chose pour lui, c'était infime, et comme à l'envers de ce que l'on pouvait attendre ou espérer de lui mais il aimait se dire qu'il avait choisi de rester dans ce qui pouvait apparaître comme de la médiocrité vu de l'extérieur mais qui lui convenait. (119)

Conscient de son manque d'ambition, Bruno Kerjen vit dans une forme de « médiocrité » qui constitue un garde-fou contre les risques que tout changement pourrait engendrer :

Il ne devait rien à personne, s'appliquait à la tâche, se contentait de sa maigre paye, rentrait chez lui sans avoir à se poser de questions au sujet de ses lendemains. (119)

Victime de son étroitesse d'esprit, n'aspirant à rien, il n'a aucunement conscience des limites qu'il impose à son développement et qui le privent de toute possibilité d'évolution. Bruno Kerjen, et par extension ceux qui sont issus de la classe ouvrière, apparaissent conditionnés par les valeurs de leur milieu social qui les condamnent à la reproduction du même. Alors que Nina Bouraoui avait jusque-là évité les sujets de société, elle aborde ici des thèmes qui révèlent sa propre vision du monde, dans lequel l'indifférence d'une société capitaliste, où le profit prime sur l'individu, pousse au retrait et à l'isolement. Certains lecteurs, ayant trouvé difficile le caractère sombre et sans espoir de ce long roman, ont adressé des messages à Nina Bouraoui sur sa page Facebook. Dans le cadre d'une conversation avec eux, l'écrivain s'explique sur ce roman :

Bruno Kerjen est « l'enfant » d'une société monstre qui hélas ressemble à la nôtre. C'est un livre sur la liberté, son manque permanent, et le destin : pouvons-nous tout choisir, tout contrôler ?

Le roman soulève en effet la question du libre arbitre en fonction de l'appartenance sociale. Dans le cas de Bruno Kerjen, les inégalités sociales et le modèle de transmission du capital culturel et économique inhérent à son milieu – ce que Bourdieu nomme « l'habitus » – mettent fortement en péril la possibilité de choix et vont dans la direction d'un déterminisme social. L'hostilité dont Bruno Kerjen fait preuve envers le monde est l'expression inconsciente de cette incapacité. Dans ce mode de fonctionnement interne, la fixité prime sur l'évolution et la transformation :

Il était sans croyance. Il était né ainsi, ce qui signifiait qu'il n'avait pas l'espoir d'une meilleure vie non plus. (14)

Kerjen est donc un laissé pour compte, qui évolue dans un univers aussi limité en ressources financières qu'émotionnelles. Nina Bouraoui ajoute dans la discussion avec ses lecteurs :

Bruno Kerjen reste un personnage comme celui de Kafka dans sa *Métamorphose*. C'est un livre sur la peur et la frustration : deux origines de la violence.

C'est effectivement cette peur et cette violence qui se cachent derrière l'apparente petitesse du personnage principal. Outre les inégalités socioéconomiques, la dureté du monde du travail est véhiculée par la duplicité de Charles Levens, le patron de Bruno Kerjen qui symbolise la corruption d'un système. En effet, son supérieur n'hésite pas à le licencier en raison de la crise économique. Cependant, le

moyen qu'il emploie est pervers, car il trompe Bruno Kerjen en l'encourageant à quitter son poste plus tôt dans l'après-midi, afin de pouvoir utiliser cette faute professionnelle pour le limoger. La littérature a intégré les questions de société et ce roman s'inscrit dans la mouvance du roman social, qui a connu son âge d'or dans le contexte des bouleversements de la révolution industrielle du dix-neuvième siècle. Victor Hugo, qui témoigne des conditions de vie des travailleurs de l'époque et Emile Zola, celle des ouvriers, ont contribué au genre leurs récits et ouvriers.

La particularité de *Standard* n'est pas seulement de s'inscrire dans le genre de la critique sociale, mais aussi de proposer une réflexion sur le rapport homme-femme dans le milieu ouvrier de la banlieue parisienne, décrite comme un monde où règnent violence et insécurité. Nina Bouraoui avait déjà abordé le thème de la place des femmes dans la société et de leur relation aux hommes, mais dans un contexte différent – celui de l'Algérie, où elle décrivait la mise à l'écart des femmes de l'espace public, les privant ainsi de toute participation économique.¹⁰² Avec *Standard*, Nina Bouraoui problématise les relations que Bruno Kerjen entretient avec les femmes, en mettant en lumière la complexité de ces rapports, qui repose sur une méfiance totale à l'égard des autres, et une incapacité à établir des liens avec eux :

Seul l'amour aurait pu détourner le cours des événements mais il n'y croyait guère : ni en celui des hommes en général, ni en celui d'une personne en particulier. (15)

Marlène représente alors pour lui la possibilité d'échapper à sa vision lugubre du monde, la voir devient une nécessité car cette dernière lui permettra d'avoir accès à une « légèreté » qu'il n'a jamais connue. C'est ainsi que Bruno Kerjen oscille

¹⁰² Principalement dans *La Voyeuse interdite*, *le Jour du séisme*, et *Garçon manqué*.

constamment entre la résignation à la médiocrité de sa vie qu'il voit comme une fatalité et la tentative (qui s'avèrera vaine) d'ouverture et de changement que représente Marlène :

Il en avait besoin, elle n'était pas que sa jeunesse, elle tenait dans sa main ce qu'il ne s'était jamais accordé : une forme d'espoir. Il n'attendait pas la lune, bien sûr [...] mais un peu de légèreté. (141)

Ce « besoin » dénote de toute évidence une forme d'intérêt pour lui-même qui ne se préoccupe pas de la volonté de l'autre. Précisément, Bruno Kerjen ne doute pas une seconde de la réciprocité de ses sentiments, enfermé qu'il est dans son désir égocentré et son indifférence à l'existence de Marlène. Lorsqu'elle lui demande une grosse somme d'argent, Bruno Kerjen y voit l'occasion de se rapprocher d'elle, espérant que ce don fera d'elle sa maîtresse. Toutefois, Marlène se saisit de l'argent et ne manque pas de lui délivrer un discours magistral sur son arrogance et son désir de l'exploiter en la considérant purement comme un objet sexuel. Dans tout le roman, le corps est vu comme un espace de conflits et d'excès, à l'image de cette société décadente et anonyme. C'est finalement Marlène qui a le dernier mot puisque le roman se termine par sa diatribe. Elle parvient à glacer Kerjen qui, terrifié et stupéfait, en reste bouche bée. Finalement, rien ne fonctionne dans sa vie et le rejet qu'il subit en est la prise de conscience :

Il avait envie de pleurer, c'était bizarre comme situation, [...] son geste « lui foutait les boules plus qu'autre chose », et puis [...] il n'allait pas pleurer, ce serait la honte, et d'ailleurs il ne pleurerait jamais

sauf quand il vomissait avec Gilles au temps des bonnes vieilles cuites.

Son ami lui manquait. (249)

Cette « situation bizarre » pour Bruno Kerjen révèle le fait qu'il est étranger à lui-même. La confusion des émotions est parlante : il passe du sentiment d'étrangeté à « l'envie de pleurer », à la « honte » en passant par l'évocation des vomissements de nuits de beuveries passées, pour finir avec la référence à l'amitié perdue de Gilles. Marlène est totalement absente de son discours, comme si elle n'avait jamais vraiment existé, autrement que par le désir qu'il éprouvait envers elle. Une fois le désir évaporé, l'existence même de Marlène dans le langage ne tient qu'à un fil. Quoique confus, c'est toutefois le seul moment de vérité dans le roman où Bruno Kerjen confronte ses émotions en dépit de son incapacité à les interpréter. Marlène est la médiatrice dont le rôle est d'enrayer la machine et de perturber la mécanique qui rythme sa vie basée sur la prévisibilité. Elle inverse le rapport de force dans cette dernière scène en lui délivrant le coup fatal. Bruno ne réagit pas face à Marlène qui s'enflamme, posant les questions et donnant les réponses dans un langage extrêmement de plus en plus cru à mesure que sa colère augmente :

Pourquoi tu ne parles plus ? Je vais te le dire avant de foutre le camp.

T'es prêt ? Je vais te le dire, et tu vas ouvrir grand les oreilles et ne jamais oublier mes mots pour la suite de ta vie : tu n'as aucune réponse à rien, Bruno, parce que tu m'as prise pour une pute. (251)

Marlène confronte Bruno Kerjen en le mettant face à ses actes. En lui infligeant une punition sévère, elle fait office de justicière face à un homme qui ne la considère pas pour elle-même, pour ce qu'elle est. Elle est le personnage qui tend un

miroir à Kerjen, dont il est apparent qu'il ne se rend toujours compte de rien. Il ne désire pas tant Marlène qu'il désire le désir, comme sentiment de puissance passagère, comme échappatoire. Il s'agit moins d'obtenir l'objet du désir que le fait de désirer en lui-même, puisqu'en réalité, il ne la voit pas. Bruno Kerjen est incapable de désirer tout en faisant exister l'autre car le désir passe par l'anéantissement de l'autre – le téléphone rose en est le parfait exemple puisqu'il repose sur le principe d'un anonymat total.

Par voie de conséquence, l'image qu'il se fait de la femme potentielle comme épouse est problématisée par la fonction érotisée du corps de Marlène. Une relation se vit à deux, or Bruno Kerjen est seul, et ne veut inclure personne dans le cercle de son intimité. Le monologue à la fin du roman fonctionne comme la métaphore d'une relation à sens unique, mais cette fois, c'est Marlène qui reprend le pouvoir sur Bruno Kerjen et par sa seule présence, elle met en déroute son dispositif fantasmatique. De plus, Marlène « avait dérangé ses certitudes » (23) et ce que Nina Bouraoui nous donne donc à voir, c'est le désordre dans la vie d'un homme et son incapacité à retrouver le cap. Le lecteur est privé du reste de l'histoire puisque c'est sur le paragraphe cité que le roman s'achève abruptement. Cette fin est représentative de l'esthétique de Nina Bouraoui qui privilégie le suspensif au détriment du conclusif, échappant ainsi à la clôture.

Ce récit montre une logique de l'échec, du rien et du néant qui s'oppose à une structure de progression et d'évolution du personnage principal :

Bruno Kerjen avait la certitude que rien d'important ne le précédait et que rien d'important ne lui succéderait.

Ce sentiment d'impuissance empêche d'agir et crée une tourmente parce qu'il n'est pas acteur de sa vie : il ne fait que l'observer en spectateur. Alors qu'il tente de régler sa vie comme on règle une horloge, les rêves, eux, révèlent la véritable agitation intérieure qui l'anime de manière inconsciente :

Ses rêves étaient inverses à sa vie. Ils étaient désordonnés, nerveux, comme les milliers de véhicules qu'il regardait depuis la fenêtre de son atelier lors de sa pause quand les autres sortaient pour fumer. (26)

Dès lors, vivre, c'est survivre contre la fatalité d'un destin qui allait s'abattre, il en était sûr : « il fallait sauver sa peau d'un naufrage certain », non sans rappeler que « personne ne pouvait décider de son destin » (19). Il est ainsi dépossédé de toute possibilité de s'extraire de ce milieu qui est pour lui source de souffrance, « le manque d'horizon, malgré la mer » (23) de sa Bretagne natale ne le sortira pas de sa déroute. Elle est le signe d'un malaise profond car la souffrance n'est pas une chose en soi, intrinsèquement, mais l'effet d'un rapport. En effet, c'est la vie de Bruno Kerjen qui se heurte à ce qui la contrarie qui vient créer cette souffrance, qui prend sa source dans la certitude que l'injustice et l'isolement est ce qui caractérise le destin de l'homme, il n'y a donc rien à espérer de la vie :

Parce que si les hommes n'étaient pas libres et encore moins égaux, il savait aussi qu'ils demeuraient seuls, de la naissance à la tombe. (21)

A force de s'armer contre les difficultés constantes de l'existence, il finit par se fermer à toute possibilité de contrarier ses croyances. A sa misère personnelle s'ajoute l'oppression de l'extérieur car Bruno Kerjen souffre d'une société qui l'abuse et qui tire profit de lui : « si une force devait exister, elle n'était pas de son côté »

(15). La complexité du paradigme repose sur le fait qu'il n'est pas seulement victime, il est aussi responsable de sa médiocrité complaisante et de ce qu'il projette sur les autres, en particulier sur Marlène. La misère a un sens social et économique mais il y a une grande résignation dans l'attitude générale de Bruno Kerjen.

Dans *Standard*, on retrouve la cohérence thématique de l'auteur. L'univers romanesque met en avant la déliquescence de la société et l'absence d'intégrité morale. Inspirée par la volonté de neutraliser son écriture, Nina Bouraoui prive Bruno Kerjen d'émotions, certes, pour en faire quelqu'un de très ordinaire et de mécanique dans la gestion de sa vie mais la manière dont il s'exprime n'est pas en harmonie avec le profil du personnage. Si l'on observe son langage, on remarque qu'il est tout sauf neutre : il s'emporte aisément et la véhémence de ses propos est en décalage avec le concept même du personnage moyen. Il y a donc un paradoxe entre la voix narrative qui se veut objective, et les mots de Bruno Kerjen qui sont excessifs et grossiers. Cela a pour effet de créer une discontinuité dans la construction du personnage qui entrave la capacité du lecteur à élaborer une image mentale cohérente de Bruno Kerjen.

Il aurait été possible pour Nina Bouraoui de faire parler son personnage dans un style moins prosaïque, tout en offrant un équivalent en émotion à ce que Bruno Kerjen dirait dans le réel. Ce travail d'écriture inhérent à l'exercice de la fiction est important, car même dans le style direct, il importe de filtrer le langage du personnage. Ainsi, il est possible de véhiculer la grossièreté d'un personnage sans être pour autant grossier ou vulgaire. Un acte ou un geste, par exemple peuvent traduire ce sentiment et l'on comprend alors que la vulgarité peut se trouver ailleurs que dans le

langage, et qu'elle est même mieux rendue quand elle ne passe pas par les mots pour s'exprimer.

Le personnage principal est tout sauf standard, il n'appartient pas à la norme, en cela, son profile fait écho à celui de Nina Bouraoui. Bruno Kerjen est un personnage en marge de la société et qui sait qu'il est invisible, car il ne possède aucun pouvoir économique. Il vit en marge de Paris, puisqu'il habite en banlieue et son capital économique le place *ipso facto* en marge. La marginalité est un sujet que Nina Bouraoui connaît bien, nous l'avons dit et ce n'est effectivement pas au centre que se place son discours, que ce soit dans ses autobiographies ou dans ses œuvres de fiction. Si elle ne parle que de la marge, du bord, c'est parce que son discours s'inscrit en faux contre le système qu'elle dénonce, en particulier dans *Standard*. Notons que le titre du roman est ironique car il est malheureusement standard d'être marginalisé par une hégémonie économique et sociale élitiste. En s'intéressant à cette marge, par opposition, elle montre comment le centre est conçu. Nina Bouraoui dit de l'écriture de *Standard* :

Si j'ai absorbé cette noirceur de cette société, c'est qu'elle ne va pas très bien. Je voulais être complètement libre, faire une séparation, Rentrer dans la vie d'un homme très viril et sans qualité a été un défi, a exigé une discipline. Je me suis fragmentée à l'intérieur de moi-même¹⁰³.

L'écriture de la fiction sollicite une autre partie en elle, ce qui implique une fragmentation. Cette fragmentation lui permet de maintenir une distance entre elle et

¹⁰³ Entretien avec Arnaud Wassmer le 13 février 2014 : « Rencontre avec Nina Bouraoui autour de son roman *Standard* ».

le personnage, nouvelle pratique qui lui était jusque-là étrangère et qui se démarque de son travail autobiographique. La fiction représente la possibilité pour l'écrivain de mettre en scène des émotions et des points de vue qu'elle avait précédemment endossés dans l'autobiographie. L'expérience de l'écriture du roman de fiction se fait dans le cadre d'une série de personnages qui tirent un trait sur le contexte de l'Algérie. Nina Bouraoui nous amène ainsi à interroger le rapport que les hommes entretiennent avec le monde et la vacuité de l'existence – leitmotive qui hantent les romans de l'auteur. La « noirceur » du décor de *Standard* et le milieu socio-économique de Bruno Kerjen permettent de mettre en exergue la difficulté d'être au monde dans une société hostile, où ni l'amour ni le désir ou le rêve ne peuvent faire espérer un jour meilleur :

Rien n'arrivait comme il l'avait imaginé, mais c'était normal, il y avait toujours un décalage entre les choses auxquelles on pensait et la réalité de ces choses qui ramenait à la terre, à sa dureté, à son infinie tristesse.
(246)

Avant les hommes, tout comme *Standard*, est un récit de fiction dans lequel le personnage principal est masculin. Alors que *Standard* est un long roman de près de trois cent pages, *Avant les hommes* n'en fait guère que le tiers. Notons un élément significatif sur le plan de la narration qui distingue les deux romans : Nina Bouraoui présente le personnage de Bruno Kerjen – hétérosexuel méprisant les femmes – à la troisième personne, le plaçant *ipso facto* à distance du lecteur. Jérémie, au contraire, le jeune homme homosexuel et personnage central d'*Avant les hommes*, est le

narrateur de sa propre histoire. Le « je » étant le vecteur d'identification par excellence, le héros suscite chez le lecteur un intérêt immédiat et facilite un rapport de proximité. La première personne du singulier offrant au lecteur une entrée directe dans les pensées du personnage, le processus d'identification autorise ce lien. Le « je » ne peut donc pas être détaché de l'investissement du lecteur et de sa voix, qui le rapproche du jeune homme et de ses préoccupations.

Ce choix symbolique de mettre à distance un personnage ou de le rapprocher du lecteur, peut se justifier par une volonté délibérée de l'auteur de faire accepter l'homosexualité dans un monde qui souvent la rejette. En facilitant ce rapprochement entre narrateur et lecteur, Nina Bouraoui établit un lien d'affection et de confiance. Si l'on prend en considération le fait que cette dernière est de plus en plus engagée dans la cause homosexuelle, aussi bien dans ses romans que dans ses interviews, l'hypothèse devient alors parfaitement probante. Aussi dit-elle à propos des jeunes homosexuels dans notre société :

Quand on est jeune, on est triste. Tous les sentiments sont exacerbés. On est seul. Chez les homosexuels c'est encore plus vrai. Avant de me mettre à l'écriture *d'Avant les hommes*, j'avais lu un rapport qui établissait que les jeunes homosexuels se suicidaient sept fois plus que les autres. On n'en parle jamais [...] !¹⁰⁴

La narration à la première personne permet aussi de lier ce « je » à la narratrice de ses précédents romans autobiographiques, de former donc un point d'intersection entre elle et Jérémie et une intertextualité dans l'œuvre en général. Jérémie est une

¹⁰⁴ Entretien avec 360° Magazine LGBT suisse : « Quand Nina Bouraoui parle des hommes », Juin 2007.

projection de l'auteur – un double au service de son créateur. Le profil du héros est d'ailleurs fondamentalement similaire à celui de l'écrivain, au point qu'une analogie pourrait être faite entre *Avant les hommes* et *Poupée Bella* qui évoquent les mêmes thèmes. Ils sont racontés par la même instance narrative et tous deux portent en eux l'indécision de la jeunesse et le désir de vivre l'homosexualité en dépit des obstacles et de l'absence de réciprocité amoureuse.

Il est également utile de rappeler deux facteurs importants : ces deux romans, rédigés à trois ans d'intervalle, sont donc les produits d'une même période. Toutefois, *Avant les hommes* est publié juste après une série d'autobiographies – *Le Jour du séisme* (1999), *Garçon manqué* (2000), *La Vie heureuse* (2002), *Poupée Bella* (2004), *Mes mauvaises Pensées* (2005, Prix Renaudot) et *Avant les hommes* (2007). Il constitue donc le roman qui tranche le plus avec ceux qui précèdent.

Tout comme celle qui écrit son journal dans *Poupée Bella*, Jérémie vit dans la solitude mais possède curieusement une très grande connaissance du monde qui l'entoure. Tous deux se sentent étrangers dans un milieu hétérosexuel que l'héroïne de *Poupée Bella*, plus mature, parvient à outrepasser alors que Jérémie est coupé du monde gay. En parlant des garçons, il dit : « Je sais où aller pour en trouver un, mais je n'ai pas encore assez de force » (60). Alors que la narratrice vit à Paris et a donc accès à un monde qui lui ressemble, Jérémie qui vit en banlieue, semble plus éloigné encore géographiquement et métaphoriquement du milieu qu'il aspire tant à rejoindre, c'est ainsi qu'il fait le constat :

Aimer les hommes, c'est faire le vide autour de soi parce que l'on n'est pas comme les autres [...] Aimer les hommes, c'est mon plus grand silence, et la plus grande guerre que je doive mener. (79)

Tout comme Bruno Kerjen, Jérémie habite au milieu des grandes tours mais dans un petit pavillon. Sa mère, qui a quitté le père de Jérémie après sa naissance, est hôtesse de l'air et ses absences répétées renforcent le sentiment d'isolement du jeune homme. Le décalage horaire symbolise l'écart qui se creuse entre mère et fils :

Entre ses voyages, elle poursuivait sa vie qui ne s'emboîtait pas dans la mienne, nous n'existions pas en même temps, les jours comptaient double, les nuits s'ouvraient à la folie. (18)

Malgré l'éloignement, il éprouve une grande affection pour sa mère, mais aussi de la compassion pour sa souffrance, qui est souvent mentionnée à travers ses peurs, symptômes d'un trauma du passé :

Nous avons tous peur de quelque chose, ma mère a peur de la nuit, elle n'arrive pas à dormir seule, elle dit que c'est à cause du décalage horaire mais je ne la crois pas ; c'est toute sa peur qui se referme sur elle. (15)

Nina Bouraoui a souvent parlé de la mère et de la filiation, qui dans *Avant les hommes* pose problème. En outre, l'espace dans les romans de l'auteur revêt toujours une fonction symbolique car dans l'idéologie bouraouienne, on n'habite pas seulement un espace, on fait corps avec cet espace, on le devient. L'espace dans lequel Jérémie évolue en l'absence de la mère est vide, stérile et c'est précisément depuis ce vide, cette carence que le jeune homme se raconte. Les narratrices matures

et introspectives d'*Appelez-moi par mon prénom* et de *Beaux rivages* contrastent avec le narrateur adolescent, qui se caractérise par l'innocence, la sincérité et la candeur. L'adolescence est un état transitoire, un entre-deux fait de doutes et d'incertitudes sur son devenir, comme le décrit Jérémie :

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 qui vient et qui est peut-être du temps qui me reste. (13)

C'est ce temps fragile et insaisissable, suspendu à la frontière entre l'enfance et l'âge adulte que Nina Bouraoui choisit pour mettre en scène l'impossibilité de gérer la naissance d'un désir (illégitime aux yeux des autres) qui anime le corps de Jérémie. C'est l'innocence du premier amour qui se confronte à la brutalité du monde et au rejet. Voici ce que Nina Bouraoui en dit :

Ses sentiments pour Sami sont violents. Il l'admire, il s'identifie à lui mais il n'y a pas d'amour au sens propre. C'est charnel. C'est un désir frustré, jamais satisfait. Il est dans le fantasme total¹⁰⁵.

Ce temps est précaire et lorsque Jérémie regarde les photos de son passé, il ne parvient pas à s'y intégrer :

Quand je regarde mon enfance sur les photographies des albums, je crois regarder un pays étranger où je ne suis jamais allé [...] le brouillard a tout recouvert. (17)

¹⁰⁵ Entretien avec 360° Magazine LGBT suisse : « Quand Nina Bouraoui parle des hommes », Juin 2007.

Ce qui caractérise cet univers et qui constitue un matériau riche pour l'écrivain, c'est la fertilité de l'imagination puisque c'est retranché dans son monde intérieur que Jérémie expérimente la vie. L'amour est le sujet de prédilection de Nina Bouraoui : « Même si les thèmes sont assez différents, je reste dans 'mes décors' : la jeunesse, le désir... » dit-elle dans une interview.¹⁰⁶ La caractéristique la plus saillante de cet univers est la particularité qu'il a de vivre des expériences pour la première fois, et où le désir charnel exerce un pouvoir tel sur l'individu qu'il absorbe tout son être, que Nina Bouraoui appelle « l'état sauvage » :

J'ai toujours été fascinée par la jeunesse et sa sensualité. C'est un état sauvage où on a l'impression que la sexualité va définir notre personnalité. Jérémie incarne parfaitement cela.¹⁰⁷

L'intrigue est simple : Jérémie est amoureux de Sami, qui fréquente le même lycée, et habite dans la cité d'à côté. Le décor est posé pour faire du désir et de l'éveil des sens le thème central du roman. Sami n'est pas homosexuel, et cela, de toute évidence, a son intérêt pour la suite de l'histoire mais surtout, cela démontre que ce n'est pas la personne aimée qui compte dans l'univers bouraouien, ou même la satisfaction de cet amour par sa réciprocité. En réalité, il s'agit plutôt du sentiment d'exaltation qui emporte le sujet et qui le transporte en dehors de lui-même. Ce mouvement vers l'extérieur est ce qui vient démanteler l'organisation de l'univers intérieur du personnage. Cela est d'autant plus troublant que l'amour que le jeune homme ressent est physique, animal et incontrôlable. Il est riche et fertile en

¹⁰⁶ Entretien avec 360° Magazine LGBT suisse : « Quand Nina Bouraoui parle des hommes », Juin 2007.

¹⁰⁷ *Ibid.*

imagination où rien n'est réel et tout est projection. La relation qu'il vit avec Sami est cultivée par son imaginaire :

Je construisais une (fausse) histoire autour de lui, interprétant chaque signe que je reliais à l'amour, ou à mon délire amoureux. (24)

Une fois le contact établi, Sami l'invite chez lui pour « admirer ses posters de Bruce Lee » (24) dans sa chambre. C'est l'occasion pour Jérémie d'observer ce qui émane de Sami pour alimenter ce désir du désir, par l'entremise de son camarade :

Son odeur, le grain de sa peau, le son de sa voix [...] que je rapportais chez moi comme des éléments précieux à la construction d'un rêve. Je me donnais du plaisir avec une ombre. (25)

L'histoire a lieu pendant l'été, saison de la chaleur et de l'amour et ce n'est pas un hasard. C'est en effet le désir du désir qui l'anime, et non le désir de l'autre puisque, tout comme Bruno Kerjen, Jérémie est incapable d'intégrer l'autre dans la sphère de son intimité. Il dit aussi : « je pourrais l'appeler par mon prénom » (66), ce qui suggère que c'est lui qu'il cherche en l'autre. Il se suffit à lui-même mais il ne le sait pas et se raccroche à un rêve dont il sait très bien qu'il ne veut pas qu'il se réalise dans la vraie vie. Sami ne reste qu'une « ombre » dans son imaginaire, et ce qu'il prend de lui vient nourrir cet émoi qu'il sent grandir en lui. Il dit enfin : « Tous les hommes sont interchangeable. » (73)

Le roman étant raconté sur le mode rétrospectif, la solitude de Jérémie est perçue de manière plus profonde. La rupture du lien avec Sami s'assimile à une fatalité du destin contre lequel on ne peut rien :

Depuis que Sami a disparu je sais qu'il y a des choses que je ne peux pas réparer, c'est comme avec ma mère, j'ai décidé d'accepter tous les vides de notre histoire, il n'y a rien à faire parce qu'il n'y a rien à remplir. (25)

Le manque de substance du « rien à remplir » met en évidence l'absence d'investissement dans cette relation amoureuse, comme si rien n'avait été véritablement construit. Ce sentiment est confirmé plus loin lorsqu'il dit : « J'aimerais juste sentir la peau de quelqu'un sur ma peau (26). Ce « quelqu'un » n'a pas de substance réelle et comme si cela ne suffisait pas, il ajoute : « Quand je pense aux hommes en général, je sens une implosion dans mon corps. » (26). L'amour ne se vit pas dans la réciprocité, mais dans l'expérience individuelle et personnelle d'un désir qui prend soin de s'arrêter juste avant qu'il ne bascule vers l'autre. La quête est inhérente au sentiment d'exaltation intense des sens : « Je veux être dépassé par les vagues du désir qui explose [...], je veux qu'on me redonne la vie [...] je veux planer après mes rêves qui ne viennent plus. » (64)

Le désir submerge le sujet de telle manière que la personne désirée se dissout et finit par ne plus exister. Le désir est vécu de manière autonome, en circuit fermé, comme si l'autre n'existait plus, une fois le mécanisme du désir enclenché. La personne désirée, dans ce cas Sami, n'est qu'un intermédiaire qui ne sert que de médiateur au désir de Jérémie. Il n'est pas question de l'autre mais bien de soi, comme l'illustre dans cette citation l'évocation du « verre » par lequel Jérémie se voit lui-même :

Avant, le visage de Sami dans le soleil m'évoquait un globe de verre,
je pouvais voir tout le paysage, le traverser, puis je pouvais voir mon
propre visage s'y refléter. (27)

Dans le même esprit, il dit aussi : « J'ai rêvé de ta peau en passant par la
mienne » (32), ou « je me replis dans une spirale de coton » (33), renforçant ainsi la
notion de circularité qui mène à soi et au repli, alors que le « coton » indique le
confort de cette position suggérée presque fœtale. On trouve aussi « j'étais son ombre
inversée » (42) ou même « je plongeais pour le voir en négatif, comme une ombre
inversée » (43), « quand je rêve de lui, il a parfois mon visage » (52)

Jérémie se distingue par sa non appartenance au groupe, nous l'avons dit, où il
fait figure de paria, prototype du personnage bouraouien. Le paria est une figure
subversive dans la société nord-africaine, où c'est le « nous » qui prédomine et qui ne
fait pas de place au « je ». Kamel Daoud¹⁰⁸, journaliste et écrivain algérien, a évoqué
ce thème dans un article de journal dans lequel il parle de la « la montée des
conservatismes religieux et des traditions collectivistes » des pays comme l'Algérie
qui ne font pas de place au « je », à qui la société substitue et impose le « nous ».
L'individu est donc ni plus ni moins mis à mort par le groupe. Ajoutons que Kamel
Daoud a reçu une fatwa pour ses propos dans ses chroniques qui dénonçaient le
caractère totalitaire des idéologies orientales. Voici ce qu'il dit sur le rapport de
l'individu au groupe dans ces sociétés :

¹⁰⁸ Kamel Daoud signale aussi une forme d'hypocrisie en Algérie, qui voit dans l'indépendance du
pays une victoire qui occulte celle de l'individu au profit d'une nation : « Le mot 'indépendance' est
surchargé de sens. Il renvoie bien sûr à la guerre d'Algérie et à la libération du pays. Une étape
nécessaire du point de vue de l'histoire. Cependant, aujourd'hui, la référence omniprésente à
l'indépendance nationale est devenue une tromperie. Elle occulte le combat nécessaire pour une autre
libération: celle de l'individu. J'ai voulu faire allusion à cette contradiction entre l'indépendance d'un
peuple et la liberté de chacun. » Entretien avec Alexandre Devecchio : « Algérie, colonisation,
islamisme : les vérités de Kamel Daoud », le Figaro, avril 2017.

Il y a un abus de « je » par rapport au « nous ». L'individu est écrasé par le « nous ». Il n'existe pas. Et lorsqu'il tente d'exister, il se retrouve dans la position du traître, du « dissident¹⁰⁹. »

En affirmant l'individuation du sujet, Nina Bouraoui pose un acte politique qui porte en lui une dénonciation d'un système qui lui refuse sa différence. Il y a donc une posture politique qu'elle reproduit sans cesse d'un roman à l'autre, victime elle-même d'une idéologie dont elle veut s'affranchir. C'est la raison pour laquelle le personnage de Jérémie est construit comme la figure du jeune homme en retrait du monde, exilé dans sa banlieue lugubre et de son existence dont il dit :

Je voudrais dire à ma mère que je me sens triste depuis toujours [...] cette tristesse, elle pèse des tonnes [...] ce monde que je n'aime pas, ce monde qui me dit que tout est possible alors que rien n'est possible, parce qu'il faut une drôle de force pour s'en sortir et cette force n'est pas humaine. (30)

L'adolescent s'exprime dans une gravité précoce qui s'apparente à un mal existentiel, qu'il tente vainement de tempérer par l'usage de drogues douces : « La jeunesse est un état sauvage » (54) où tout peut arriver et où tout est incontrôlable. Dans *Avant les hommes*, Nina Bouraoui interroge la place de l'homosexualité dans notre société par le récit d'un jeune homme gay, qui ne peut échapper au regard de l'autre, qui l'enferme. L'amour impossible entre Jérémie et Sami est le parfait exemple de la complexité du lien dès lors qu'il s'agit d'un désir homosexuel. Le processus de construction de l'individu, alors que le lien amoureux est problématisé par son orientation sexuelle, est complexe, d'autant plus difficile pour un jeune

¹⁰⁹ *Ibid.*

adolescent qui vit dans le plus grand isolement et qui se trouve privé de tout soutien car, honteux, il s'enferme dans son silence.

La fin du roman démontre que Jérémie parvient à s'affirmer et à transcender sa condition de jeune homme gay pour se libérer de ces stigmates. Dans la citation qui suit, Jérémie fait le bilan de cet été. Ses propos révèlent la volonté de prendre la vie à bras le corps, quelles que soient les difficultés. Le fait de pouvoir à présent « toucher le ciel » représente la métaphore qui indique que les obstacles sont surmontés et que l'expérience de l'amour, fût-elle source d'échec, a peuplé son monde intérieur et l'a enrichi de nouveaux rêves possibles : « ce n'est plus le vide autour de [lui] ». Il s'élève au-dessus de tous les obstacles, si haut qu'il parvient désormais à « toucher le ciel ». Jérémie est confiant dans son avenir :

Je me retourne sur les soixante-sept premiers jours de mon été, je ne sais pas ce qu'il y aura après Sami, mais ce n'est plus le vide autour de moi, je me tiens sur un toit si haut que je peux toucher le ciel avec mes mains. (90)

L'évocation d'un lendemain meilleur révèle la volonté d'échapper au regard de l'autre. Le vide se remplit et en dépit de l'échec amoureux, cette expérience donne à Jérémie l'espérance d'un bonheur à venir. C'est une histoire de résilience qui est transmise et qui fait d'*Avant les hommes* un message d'espoir pour la jeunesse homosexuelle en quête d'identité. Nina Bouraoui projette son expérience personnelle sur celle de Jérémie, apportant une note d'espoir pour l'avenir :

J'ai mis du temps à me défaire de mes complexes, à pouvoir écrire sur la sexualité et la sensualité. Et à assumer mon homosexualité, pas dans ma vie mais dans mes livres¹¹⁰.

Les deux romans qui complètent notre étude de *Appelez-moi par mon prénom* et de *Beaux-Rivages* nous orientent pour la première fois dans l'œuvre vers l'histoire d'un amour entre un homme et une femme. Ces récits révèlent l'intention de Nina Bouraoui de s'essayer à une écriture plus conventionnelle. *Appelez-moi par mon prénom* est un roman qu'il lui avait été inspiré par la relation de Yann Andréa et Marguerite Duras, qu'elle a eu la chance de rencontrer lors d'une émission à la télévision suisse, et dont elle dit :

J'étais fascinée par ce couple qui s'est aimé d'abord à travers les mots. Oui, ce fut un moment merveilleux, car j'ai compris – c'est la lectrice qui vous parle – que le rapport entre un écrivain et son lecteur pouvait être un rapport amoureux et qu'il pouvait donner lieu à une rencontre¹¹¹.

Appelez-moi par mon prénom est l'histoire d'une femme écrivain qui vit à Paris, créant ainsi une mise en abyme de l'écriture. En dépit d'une construction narrative fictive, il est toujours question de quête, cette fois dans l'écriture – celle d'un écrivain qui cherche sa place dans le monde de la littérature :

Avec ce roman, je voulais écrire une histoire d'amour d'une manière disons plus « neutre », en mettant en scène un homme et une femme.

¹¹⁰Entretien avec Damien Aubel : « Nina Bouraoui, l'écriture au corps » *Transfuge*, avril 2010 p.40-47.

¹¹¹*Ibid.*

Non pour me défaire d'une certaine étiquette gay, car je ne crois pas en avoir une, même si l'on est toujours rattrapé par ce que l'on écrit [...]
En faisant ce choix, je me suis sentie plus libre d'écrire sur les sentiments. Enfin, j'avais envie pour ce livre de m'essayer à une écriture plus classique.¹¹²

On ne connaît pas le nom de la romancière dans le roman, puisqu'il n'est jamais révélé. Dans une librairie de Lausanne, à l'occasion d'une dédicace pour son roman, elle rencontre un jeune homme, nommé « P. », étudiant en art et un de ses grands admirateurs. Le choix de Nina Bouraoui de conserver l'anonymat de ses deux personnages n'est pas anodin. Cela donne en effet le sentiment que cette histoire est vraie, et que le seul moyen de protéger l'anonymat des protagonistes est de ne pas révéler leur identité. C'est un procédé quelque peu paradoxal si l'on considère le fait que l'auteur prend la direction de la fiction précisément pour se détacher de l'autobiographie. Cela montre implicitement une forme de résistance à la fiction par allégeance au « réel », en dépit des intentions initiales.

Ce jour-là, dans cette librairie de Lausanne, P. lui donne le DVD d'un court métrage qu'il avait réalisé dans le cadre de ses études d'art plastique, et qui avait été inspiré du « Journal » de l'écrivain. Il lui offre également un disque, ainsi qu'une lettre dans laquelle il lui fait part du rôle qu'ont joué ses livres dans sa vie, et de la manière dont ils l'ont aidé lors de périodes difficiles. Il prend également soin d'inclure l'adresse de son site web. Dès lors, P. hante les journées de l'écrivain :

¹¹²Entretien avec Christine Rousseau: « Nina Bouraoui : écrire est un rendez-vous amoureux », le Monde, septembre 2008.

De retour à Paris, mes heures à le regarder furent sans limites. P. devint une sorte d'obsession, composée de mon désir et du désir des autres [...], à partir de sa beauté et de ce qu'elle devait engendrer : le succès ou le rejet. (12)

C'est dans ce contexte qu'évolue la relation, d'autant plus mystérieuse qu'elle est entretenue par le biais de messages électroniques, et qu'elle n'est que rarement vécue en face-à-face. L'imaginaire joue donc un rôle fondamental car il comble les absences en transfigurant la réalité. Nina Bouraoui montre que ce qui donne une substance à cette liaison amoureuse (et qui l'entretient dans la durée) réside tout autant dans la perception – par nature, subjective – que dans le réel qui la compose. La nature rétrospective du récit de la rencontre permet à cet imaginaire de recréer sa propre histoire en imitant ainsi le schéma aléatoire de la mémoire :

Même si tout se répond, la narration n'est pas linéaire. Je ne voulais pas d'unité chronologique. Mon but, c'était que tout soit bombardé, mélangé, parce que la mémoire, c'est ça. On est toujours traversé, hanté par notre passé. Ce sont des scènes, des fulgurances¹¹³.

Cette remarque illustre parfaitement le mode de fonctionnement de l'écrivain pour qui les images constituent la matière brute du souvenir. Sa conception visuelle de la mémoire repose sur le sentiment qu'elle n'est jamais moins bien rendue que lorsqu'elle apparaît à son état brut : désordonnée et chaotique. Cette mémoire ne se soucie pas de son allégeance à la réalité parce que c'est au contraire en honorant sa structure interne qu'elle maintient son authenticité. Nina Bouraoui déconstruit ainsi la notion de linéarité qu'elle conçoit comme un artifice qui a pour résultat de vicier la

¹¹³Entretien avec Damien Aubel : « Nina Bouraoui, l'écriture au corps » *Transfuge*, avril 2010 p.40-47.

narration. Tous ses romans, qu'ils soient fictifs ou autobiographiques, fonctionnent sur le même mode.

Revenons donc à *Appelez-moi par mon prénom*, où notre attention se porte particulièrement sur le caractère dissymétrique de la relation au regard non seulement de la différence d'âge (de seize ans), mais aussi de la notoriété de la romancière à laquelle s'oppose l'immatunité du jeune homme. A partir de cette situation, Nina Bouraoui inverse la focale en proposant le modèle d'un écrivain accompli qui traque son admirateur sur le site web qu'il a créé pour les soirées qu'il organise à Lausanne :

J'occupais son existence, cachée, invisible, ce qui me donnait un sentiment de force (je me sentais protégée par le silence de mes actes), un sentiment de honte (j'avais peur d'être trahie par l'empreinte de mon ordinateur). (11)

Voir sans être vu est un procédé subversif que Nina Bouraoui avait déjà employé dans *La Voyeuse interdite*, à ceci près qu'il n'est pas question ici d'un interdit culturel, mais d'une transgression délibérée. C'est par cette ruse que le personnage de l'écrivain tente d'inverser le rapport de force entre elle et P., afin de compenser le sentiment de honte en l'épian par écran interposé. C'est alors qu'elle dit « je me conduisais en admiratrice » (21), ce qui suggère que c'est cette place qu'elle envie en lui, et qu'elle veut lui ravir : il est en effet la personne qui désire. Imaginer l'existence de P. permet à l'imagination de se libérer et de créer un autre monde, fait de mystère et d'évasion : « J'inventais un labyrinthe, j'aimais m'y perdre » (21). Ce désir nourrit son écriture en lui permettant de replonger dans le monde des mots :

Je notais mes rêves dans un carnet, les liant à mon obsession [...],
voulant consigner les images ou les idées qui me traversaient [...]
J'avais inventé un personnage qui se substituait au roman, à sa
préparation. (22)

Comme avec Bruno Kerjen et Jérémie, Nina Bouraoui interroge le désir dans la capacité qu'il a certes d'unir deux êtres, mais surtout d'offrir la possibilité de le rediriger vers soi. Le désir ne se situe donc pas nécessairement dans la relation à l'autre, mais ne peut s'en dispenser comme agent stimulateur d'une énergie créatrice :

L'écriture m'emportait ailleurs, dans un lieu que je ne connaissais pas,
apprenant d'elle comme je ne l'avais jamais fait auparavant. (37)

Pour Nina Bouraoui comme pour son héroïne, l'amour est ce qui réactive une énergie en elle qui la fait vibrer et qui la relie au monde tout entier, comme s'il y avait une dimension cosmique dans cet amour : « Je me sentais appartenir au monde, à son cœur, à ses pulsations. » (32) Comme si désormais son cœur battait en harmonie avec l'univers, et qu'elle se sentait plus vivante encore, elle fait l'expérience du pouvoir de l'amour qui la place au centre, au « cœur » même de la vie. L'évolution du désir est manifeste dans son expression qui ne se limite pas au corps mais qui déclenche aussi le processus de la création. Cette progression naturelle va de pair avec l'évolution de Nina Bouraoui en tant qu'écrivain.

De longs échanges s'amorcent par mails, où les deux protagonistes apprennent à se connaître. Nina Bouraoui y parle de son écriture, et en particulier, de ce sur quoi elle travaille. On reconnaît son roman, *Avant les hommes* :

Je commençais à écrire les scènes de mon projet, débutant par l'architecture des lieux. L'histoire se déroulait dans une ville pavillonnaire, non loin des cités qui surgissaient à la sortie de Paris, comme des géants de ciment. (47)

La confirmation qu'il s'agit bien de ce roman arrive plus loin avec la suggestion du titre qu'elle ne choisira pas pour ce roman, puisqu'il s'appellera *Avant les hommes* : « Je me réfugiais dans mon travail, écrivant le titre – *Les trois cent soixante-cinq jours de Jérémie*. » (50) Elle dit aussi : « J'éprouvais du plaisir à écrire à la place d'un homme » (53), ce qui offre une perspective inédite sur la création même du roman. En dépit du caractère fictionnel du récit, on trouve là une intertextualité intéressante, d'autant plus qu'elle fournit du paratexte à la construction du récit de l'écrivain. On reconnaît aussi Sami, l'ami qui accompagne Jérémie, lorsqu'elle décrit l'intrigue du livre sur lequel elle travaille :

Ils avançaient, à l'inverse de P., à peine sortis de l'enfance, projetés dans le danger du désir permanent, désir inassouvi reporté sur les drogues, la frustration provoquant l'excès. L'idée de ce livre arrivait avec ma rencontre. (22)

Nina Bouraoui joue entre les frontières de la vraie vie et du roman, allouant au fictif une valeur ajoutée de réel. La relation entre l'écrivain et le jeune homme évolue vers un échange d'appels téléphoniques, plusieurs fois par jour, suite à quoi, après que six mois se sont écoulés depuis la première rencontre, ils décident de se retrouver à Paris. L'amour et le désir dans l'idéologie bouraouienne est un révélateur de soi. Il

permet de faire émerger à la conscience un nouveau rapport au monde. La narratrice d'*Appelez-moi par mon prénom* dit alors :

J'avais l'idée que le sentiment amoureux rendait meilleur. Le monde arrivait à moi dans une douceur que je lui connaissais plus. (62)

Lorsqu'elle rencontre enfin le jeune homme, pourtant, ce sentiment d'exaltation se mitige pour laisser place à un vide : « Nous étions sans distance, livrés l'un à l'autre. J'y voyais une forme de solitude. » (66) C'est la distance qui crée donc le désir, et la question que pose Nina Bouraoui est de savoir ce qu'il advient de ce désir quand l'éloignement n'est plus là pour le nourrir. Que se passe-t-il lorsque la réalité est susceptible de mettre à bas nos constructions imaginaires ? Le personnage de l'écrivain dit : « J'avais confectionné des images, l'une d'entre elles existant enfin. » (66) Dès lors, il s'agira de s'accrocher à cette image pour ne pas que le rêve s'effondre, que le désir meure, et que l'inspiration disparaisse :

Nous nous étions sauvés l'un l'autre d'un péril imaginaire, flottant au-dessus de la salle soudain baignée par les notes d'un piano. (71)

Comme deux rescapés, conscients d'être prisonniers des enjeux d'une relation à distance dans laquelle ils s'étaient longuement investis, ils sont liés par un pacte invisible : « Nous avons vécu dans la même cellule, nous soignant des blessures de la vie » (72) Leur relation intime se poursuit après le départ de P., et ils continuent à se retrouver à Lausanne ou à Paris. Leur intérêt mutuel pour l'art les unit et offre une possibilité de partage. Les visites aux musées, les expositions d'art, les séances de cinéma, les sorties au théâtre les rapprochent tout en créant une friction chez l'écrivain, qui peine à séparer le fantasme du réel :

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. » (95)

Parsemé de réflexions sur la vie, le désir, l'art et l'écriture, *Appelez-moi par mon prénom* propose une mise en abyme de la relation entre auteur et lecteur, qui englobe des thématiques inhérentes aussi bien à la réception du lecteur, la création artistique, que le développement de soi. Nina Bouraoui réunit le monde de l'auteur et celui du lecteur dans son roman pour en faire le lieu de la passion et du désir. Cette alchimie amoureuse parvient à produire une relation « sacré[e] » qui parvient à transcender le quotidien :

Je comparais l'existence à une lave chaude et dorée, coulant sous nos peaux, nous rendant sacrés. (112)

La victoire de la relation sur la solitude se manifeste par le « nous » qui se substitue au « je » du début du roman. Cette « lave chaude et dorée » s'apparente à une couche qui les protège et les maintient ensemble simultanément. Cette « lave » qui les rend « sacrés » s'apparente à un baume magique, les séparant des autres en faisant d'eux des créatures privilégiées. Consciente de la précarité d'un tel amour, l'écrivain décide d'accepter cet état de vulnérabilité et de transcender ses peurs pour être « à l'intérieur de la vie » :

Nous n'étions pas uniquement en vie, nous étions à l'intérieur de la vie, dans ce qu'elle avait de plus beau et de plus incertain, de plus fragile et de plus puissant. (112)

C'est alors la victoire de la vie, plus forte que l'incertitude et la peur, qui les place au centre de leur existence, et non plus en marge comme des spectateurs : ils

sont désormais acteurs de leur propre vie. C'est ainsi que Nina Bouraoui fait le choix de donner une fin heureuse à cette histoire. Rappelons que c'est le premier roman qui a pour prémisse une relation entre un homme et une femme. C'est donc une référence dans l'œuvre, et en tant que telle, elle reflète une idéologie. Dans la revue *Transfuge*, Nina Bouraoui nous offre une perspective unique sur son roman. Parler de l'homosexualité est une manière de compenser une invisibilité narrative et de faire avancer cette cause. Ne pas en parler, comme c'est le cas dans *Appelez-moi par mon prénom* a été un sacrifice, une épreuve pour Nina Bouraoui :

J'ai assez mal vécu mon avant-dernier livre, *Appelez-moi par mon prénom*. J'avais voulu être libre en écrivant une histoire hétérosexuelle, même si le héros a quelque chose de très féminin. Il n'est pas facile d'appartenir à une minorité¹¹⁴.

Dans cette remarque de l'auteur, il est aisé de percevoir un sentiment de culpabilité de ne pas avoir fait entendre cette voix minoritaire dans le roman. Nina Bouraoui reconnaît qu'elle l'a malheureusement passée sous silence et ses propos dans la citation qui suit suggèrent l'importance de conserver une certaine forme d'intégrité morale dans ses écrits :

Je crois que c'est dans mon tempérament. Je suis un peu un guerrier. Par honnêteté vis-à-vis de moi-même, c'était difficile de ne pas en parler¹¹⁵.

Monique Wittig, une des figures françaises du féminisme qui, dans *La Pensée straight*, interroge le rôle fondamental de la production littéraire dans sa dimension

¹¹⁴Entretien avec Damien Aubel : « Nina Bouraoui, l'écriture au corps » *Transfuge*, avril 2010 p.40-47.

¹¹⁵ *Ibid.*

politique et son impact sur le monde. Elle émet une hypothèse qui peut éclairer le besoin de plus en plus pressant de Nina Bouraoui d'engager ses récits dans une direction politique. Monique Wittig parle en effet de l'œuvre comme « une machine de guerre ». Elle l'exprime en ayant recours à la métaphore du cheval de Troyes :

Mais si c'était une machine de guerre ? Toute œuvre littéraire importante, est, au moment de sa production, comme le cheval de Troyes. Toute œuvre ayant une nouvelle forme fonctionne comme une machine de guerre, car son intention et son but sont de démolir les vieilles formes et les règles conventionnelles. Une telle œuvre se produit toujours en territoire hostile. (107)

Notons la similarité des images entre Nina Bouraoui, qui se dit « guerrier » pour lutter contre l'intolérance et Monique Wittig qui parle de la littérature comme « machine de guerre » pour changer les esprits. Toutes deux voient le combat comme le seul moyen d'effectuer ce changement dans la société. La prise de conscience du pouvoir qu'ont les idéologies mineures est crucial, dans la capacité qu'elles ont de subvertir les discours dominants. La métaphore du cheval de Troyes montre bien que c'est par la ruse et la subversion que l'on arrive à ses fins.

Aussi Monique Wittig préconise-t-elle d'« universaliser » les points de vue divergents, marginalisés par le centre : le particulier devient universel et remet en question sa légitimité. Dans *Nation and Narration*, Homi Bhabha se rapproche de cette philosophie :

The margins of the nation displace the center; the peoples of the periphery return to rewrite the history and fiction of the metropolis.

Dans *Poupée Bella*, Nina Bouraoui montre l'ampleur de son projet, en lien avec l'idéologie wittigienne :

La main qui écrit n'est jamais innocente. Les mots devraient porter l'homosexualité et non la réparer. Ce serait un vrai roman d'amour alors. (85)

Beaux-Rivages est un roman de fiction dont l'intrigue s'apparente quelque peu à celle d'*Appelez-moi par mon prénom*. Il y est aussi question d'une relation à distance, entre un homme et une femme, entre Paris et Zurich, à ceci près que le point de départ du roman est la rupture du couple. Adrian vient de signaler à « A. », qui n'est jamais nommée autrement que par cette initiale, qu'il a décidé de rompre avec elle. Les quelques lignes suivantes qui font guise d'entrée en matière, servant d'incipit, indiquent le désarroi de la jeune femme :

Quand il m'annonça qu'il avait rencontré une autre femme, je passai de la tristesse à la peur comme on alterne deux nages, l'une sur le dos, l'autre sur le ventre, pour rejoindre la rive sans me noyer.

En annonçant la rupture en préface, Nina Bouraoui la place hors du texte, et ce faisant, elle l'écarte de l'intrigue comme pour signaler que ce n'est pas de cela qu'il s'agit : l'histoire est ailleurs. Elle n'est pas dans la rupture elle-même, mais dans la vision rétrospective que la jeune femme en a. Il est aisé de comprendre d'après la citation que ce qui ajoute à sa douleur, au-delà de l'impuissance qu'elle ressent face à une décision qu'elle subit, c'est la présence d'une tierce personne qui, de toute

évidence, problématise la séparation puisqu'elle implique une trahison préalable. Cette nouvelle petite amie devient une source d'obsession pour « A. », qu'elle alimentera en consultant frénétiquement le blog de la jeune femme pour en savoir plus sur cette relation naissante avec Adrian. Lire ce blog la rattache à Adrian, même si c'est par personne interposée :

Il y avait cette femme [...] ma rivale [...] et elle tenait ce blog, qui d'une certaine façon était mon dernier lien à Adrian. (97)

Consciente que faire perdurer ce lien en dépit des circonstances devient source de souffrance, elle succombe au pouvoir d'attraction, incapable de résister à cet envoûtement. Elle devient une proie qui consent à son châtiment :

J'étais tombée dans ses filets, j'avais beau le savoir, j'y retournais, m'y vautrais, ne me ménageant jamais, bien au contraire, c'était bon de souffrir. (97)

La relation passée entre « A. » et Adrian n'est pas envisagée comme un continuum, dont la rupture serait un malencontreux événement qui met fin à la vie du couple. Dans ce roman au contraire, c'est la rupture qui engendre un continuum et la relation est un événement purement anecdotique, qui sert simplement de point de référence au récit.

La séparation n'a d'utilité que parce qu'elle permet le travail d'introspection qui constitue le matériau même du roman. C'est ainsi que l'on découvre que « A. » est une femme de quarante-six ans, dont l'activité professionnelle consiste à doubler des films étrangers. La voix est donc un élément important dans sa vie, cette voix dont elle est à présent privée puisqu'Adrian ne lui a pas donné la parole et qu'il a pris

seul cette décision. Elle est cependant la voix qui narre l'histoire et qui remonte le fil du temps pour trouver une explication qui lui a été refusée par Adrian. Cette voix qui ressuscite le passé est ce qui guide le lecteur vers l'histoire que le couple a vécu, dans le but de révéler le contexte qui précède le SMS lapidaire du jeune homme :

« Je ne viendrai pas vendredi. J'ai besoin de liberté. » Je le relus, en saisis l'évidence. Il avait rencontré quelqu'un. (19)

C'est alors l'histoire d'une souffrance, celle du destin tragique d'un couple qu'elle croyait inébranlable et inséparable. Après l'histoire d'un amour naissant avec *Appelez-moi par mon prénom*, le thème s'oriente maintenant sur un amour qui meurt. Ce n'est pas tant la fin d'une liaison de huit ans qui est problématique, que la difficulté de la jeune femme à accepter ce qui lui a été imposé par l'autre. Cette histoire repose en arrière-fond sur le fantasme qu'il pourrait y avoir une relation sans conflit. Ce sous-texte présente donc la rupture comme une anomalie, une erreur du destin :

Adrian allait me quitter. Je comparais mon histoire à une flèche déviée de sa cible. Dans ses bras quelques jours plus tôt, j'étais à présent son étrangère et lui mon étranger. Nous n'étions pas encore des adversaires, mais deux substances dont on aurait inversé les formules pour faire une expérience. (21)

De même, dans *Standard*, Bruno Kerjen est un personnage qui se place constamment dans une optique de manque, parce qu'il part du principe que la vie devrait être beaucoup plus satisfaisante qu'elle ne l'est. Comme si elle nous trahissait dès que le bonheur nous faisait défaut. Comme si un grain de sable dans les rouages

de notre existence était une erreur qui allait nous détourner de notre direction, et non simplement un phénomène naturel. Dans la citation, la référence à une « injustice » démontre l'incrédulité de « A. » face à ce retournement de situation vécu comme un revers de fortune :

On m'avait chassée, reléguée. Je recevais un coup de poing en pleine poitrine, c'était un choc dont je ressentais physiquement la violence. J'étais victime d'une injustice. (22)

Le roman, parce qu'il ne commence qu'après la rupture, prive le lecteur de l'histoire du couple. L'héroïne et narratrice fait donc le deuil d'une relation à laquelle nous n'avons pas accès, si ce n'est par le filtre de ses perceptions. La scène qui sert de point de départ vient à un moment précis à l'intérieur d'une histoire qui l'a longuement précédé. C'est à elle qu'incombe la charge de chercher le pourquoi de la rupture et chemin faisant, l'examen de la relation se transforme en quête de soi. Il faut noter que la séparation a lieu à l'intérieur d'un contexte de haute vigilance à Paris où « A. » réside. La rupture survient en effet après l'attentat de Charlie Hebdo du 7 janvier 2015, et celui de l'Hyper Cacher qui a lieu à deux jours plus tard. Le climat d'insécurité dans le pays agit comme miroir de l'univers intérieur de l'héroïne :

Nous étions le 14 janvier 2015, une semaine après l'attentat. Paris était noire, non encore lavée de son sang [...] et le chaos amoureux devrait, lui, s'incliner devant la mort qui survient [...] malgré les degrés de gravité et de puissance qui les séparaient. (17)

Nina Bouraoui révèle dans une interview que ces attentats l'ont renvoyée à ceux d'Algérie lors de la montée du FIS (Front Islamique du Salut) :

Ce qui s'est produit m'a soudain ramenée à cette décennie noire des années 1990 qu'a connue l'Algérie. Soudain, ma mixité est ressortie de manière brutale¹¹⁶.

Les répercussions pour l'écrivain qu'elle est ont été profondes, d'où aussi la volonté d'inscrire ce drame au cœur du roman, comme pour l'exorciser et de faire d'Adrian une victime de cette tragédie, en quelque sorte, puisqu'elle sera l'élément moteur qui déclenchera la séparation. La terreur que Nina Bouraoui ressent à cette époque est d'autant plus grande qu'elle dit avoir été très près du drame, comme elle le souligne plus bas :

J'habite à proximité du Bataclan et, quelques jours après les attentats, je n'ai plus eu envie d'écrire, cela me paraissait vain. Et puis finalement, j'ai repris l'écriture, car c'est ma manière de résister, de ne pas céder. Ensuite, tout naturellement, j'ai voulu inscrire ces deux séismes – certes incomparables – dans ce livre, car je reste persuadée que ces événements tragiques ont changé nos consciences et influencé notre manière d'aimer ou ne plus aimer¹¹⁷.

C'est ce premier attentat de Charlie Hebdo qui traumatise Adrian, qui le pousse à retourner à Zurich, ne pouvant plus supporter de se retrouver dans les lieux d'un tel drame. L'abandon que « A. » ressent est amplifié par le fait qu'il rappelle des ruptures du passé, car il est lié à l'enfance par un fil invisible :

Je pleurais, mes larmes étaient prêtes. A chaque fois que je pleurais, [...] je retrouvais un chagrin plus ancien que celui que j'étais en train

¹¹⁶ Entretien avec Raphaël Devynck-Sauvillers : « Nina Bouraoui : l'amour est son genre », octobre 2016 *Le Monde*.

¹¹⁷ *Ibid.*

de vivre, enfoui dans les plis de la petite enfance et dont l'empreinte demeurait ; ma mémoire fossile ne m'aidait pas. (23)

La rupture fait ressortir les plaies anciennes qu'elle croyait oubliées. Cet abandon, puisque c'est ainsi qu'elle vit la séparation, l'éloigne de l'être aimé, de toute évidence, mais simultanément la rapproche d'elle-même et de son passé :

Cette séparation [...] me reliait à des séparations plus anciennes pour lesquelles je n'avais pas de mots, mais dont je ressentais à nouveau l'impact, comme une balle qui s'est logée dans un os et dont la douleur se réactive alors qu'on la croit guérie et disparue. (24)

C'est en explorant ses sentiments en profondeur qu'elle se découvre et se dévoile dans un récit où le présent et le passé s'entrechoquent. Cela ne se passe pas sans douleur : elle en perd l'appétit et maigrit à vue d'œil. A mesure qu'elle se replie sur elle-même, « amorçant [s]on entreprise d'éloignement » (133), elle prend conscience de l'illusion qu'elle a vécue et de la nature du véritable amour :

Quand il survient, il est aisé à reconnaître. Il rend grand alors que l'on se croyait petit. Il rend brave alors que l'on se croyait lâche. Il ne demande rien et n'attend rien en retour, [...] il a tout son temps, car le temps est son allié. (129)

Alors qu'Adrian tente, pendant tout ce temps, de maintenir le lien avec « A. » dans le but de ne pas la faire souffrir davantage, cette dernière décide de prendre l'initiative de la rupture et donc d'inverser le rapport de force, ce qui lui donne le courage d'affronter sa vie sans lui. Elle dit : « Je commençais à entrevoir les formes au travers de l'épais brouillard qui m'encerclait. » (135) Cette première prise de

contrôle est l'impulsion qui la pousse à envisager une potentielle rencontre amoureuse. Elle entame une relation avec Sacha, un collègue de travail beaucoup plus jeune qu'elle, même s'il lui est difficile de croire encore à la possibilité de rencontrer l'amour. Elle n'est pas dupe et sait que Sacha pourra la quitter un jour, mais elle est armée d'une nouvelle philosophie de la vie qui la rend plus sage :

Ce n'est pas grave si je me trompe, rien n'est grave maintenant, je prends ce qui s'offre à moi, même si je sais qu'il n'y a pas d'avenir, quelques semaines, quelques mois, c'est déjà ça. (194)

Cette prise de conscience la mène à ne plus avoir peur de la vie et à accepter l'incertitude de son avenir. Lorsqu'elle en parle, elle l'envisage désormais comme : « un endroit vierge que je foulerai plus tard, mais qui pour l'instant n'existe pas. » (195) A travers l'évocation d'un chagrin d'amour personnel, Nina Bouraoui explore toute la gamme des émotions possibles, aussi contradictoires les unes que les autres, allouant ainsi à ce témoignage une valeur universelle.

En quatrième de couverture, Nina Bouraoui dit de ce livre que c'est un roman « de résistance » pour « ceux qui ont perdu la foi en perdant leur bonheur. » Ce roman nous rappelle à l'instant, seul moment véritable qui existe, nous dit Nina Bouraoui, et dans lequel seul nous expérimentons notre liberté en toute vérité. Cette histoire témoigne de la valeur rédemptrice de l'amour, de la capacité qu'il a d'être riche en enseignements, et où la prise de conscience aboutit à comprendre qu'il n'est plus question de l'autre, mais bien de soi :

En aimant, j'ai appris à aimer. En perdant, j'ai appris à reconquérir,
non l'autre, un autre, mais toutes les parts de mon cœur pulvérisé.

(215)

Dans cette nouvelle approche se profile une réflexion sur le bonheur qui n'est jamais entier mais constitué « de fragments poétiques » (213) et d'où émerge la volonté de s'affranchir du besoin de l'autre et du caractère aliénant du désir qui nous désapproprie de nous. Comme un médecin légiste, Nina Bouraoui fait de *Beaux Rivages* une autopsie de la relation à l'autre. La rupture donne au roman un point d'ancrage car elle territorialise et segmente le récit ; mais le discours se déterritorialise et s'enfuit vers des réflexions d'ordre métaphysique sur le sens de la vie qui transcendent la simple séparation de deux êtres et qui participent à la quête du moi.

Alors que le désir pour Adrian désigne cette partie d'elle-même qui la fait basculer vers une altérité qui représente une sortie hors d'elle-même, la séparation engendre au contraire un rapport au monde où elle fait l'expérience d'une nouvelle forme de subjectivité. Si la relation avec Adrian et l'amour qu'elle vivait avait pour corollaire un sentiment d'enfermement – « notre histoire, [...] je [la] compare à quatre murs qui nous enserraient » (211) – la séparation est alors une promesse de liberté.

Conclusion

J'écris les travées et les silences, ce que l'on ne voit pas, ce que l'on n'entend pas. J'écris les chemins que l'on évite et ceux que l'on a oubliés. J'étreins les Autres, ceux dont l'histoire se propage dans la mienne, comme le courant d'eau douce qui se déverse dans la mer. Je fais parler les fantômes pour qu'ils cessent de me hanter. J'écris parce que ma mère tenait ses livres contre sa poitrine comme s'ils étaient ses enfants¹¹⁸.

Dans cette évocation poétique de l'écriture et de ses enjeux, Nina Bouraoui a recours à la métaphore de la travée. La travée, dans le contexte de la construction, est une structure horizontale qui relie des montants verticaux situés de part et d'autre. Elle peut donc s'apparenter à un pont, un lieu de passage donnant accès aux "Autres". Ces "Autres", dont l'histoire se propage en elle, sont à l'évidence les peuples algérien et français mais aussi, d'une façon très générale, les "Autres" du monde entier. Cette métaphore est d'autant plus significative qu'elle désigne la volonté de l'auteur de lutter contre les forces de la désunion et du déchirement, de relier les divergences.

Si l'on retient cette notion de lien, le roman bouraouiien peut être conçu comme une travée parce qu'il est le moyen par lequel Nina Bouraoui se lie au monde. Le simple fait que ses récits soient accessibles dans d'autres langues que le français, lui permet de toucher un plus grand lectorat. A titre d'exemple, *Forbidden Vision* et *Tomboy* sont les romans traduits en anglais de *La Voyeuse interdite* et *Garçon*

¹¹⁸ TLHDNS 258.

manqué. Ces traductions ont de toute évidence grandement contribué à la notoriété de l'auteur qui par ailleurs, s'est vu recevoir la prestigieuse décoration de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres en août 2018. Elle a également reçu le prix Inter pour son premier roman *La Voyeuse interdite* et le prix Renaudot pour *Mes mauvaises pensées*.

Lorsque l'on porte son attention sur les programmes de littérature dans les milieux universitaires, on constate que ses romans sont souvent inclus dans les listes de lecture, pour preuve MIT, dans le cadre d'un cours intitulé « New Culture and Gender : Queer France », ou au King's College de Londres pour le cours de « Contemporary French Women's Writing ».

Par ailleurs, Nina Bouraoui est désormais régulièrement invitée sur les plateaux de télévision dans des émissions comme, entre autres, *La grande librairie*¹¹⁹, *Bibliothèque Médicis*¹²⁰ ou *Livres et vous*¹²¹ ainsi qu'à des entretiens radiophoniques sur France Inter¹²². Signe des temps, même sa page Facebook est un lieu d'interactions diverses par l'intermédiaire duquel elle communique avec ses lecteurs. Eclectique, Nina Bouraoui compose aussi des paroles de chanson pour Céline Dion, montrant ainsi sa capacité à manier le mot dans un contexte de chansons populaires grand public.

Le lien, que ce soit par livre ou par écran interposés, est un élément essentiel qui résulte d'une capacité qu'elle a acquise à surmonter ses propres divisions identitaires. Le moi n'est plus en conflit avec l'Autre car il n'est plus question de

¹¹⁹ Elle y a été invitée à deux reprises le 3 octobre 2016, à l'occasion de la sortie de *Beaux Rivages* et le 20 septembre 2018 pour *Tous les hommes désirent naturellement savoir*.

¹²⁰ Le 21 octobre 2016.

¹²¹ Le 2 novembre 2018.

¹²² Le 4 septembre 2016, le 18 octobre 2018.

frontière qui protège mais de pont qui unit : « J'étreins les Autres, ceux dont l'histoire se propage dans la mienne. » Sa conception de la dimension universelle de l'expérience humaine est le signe même qu'elle a réussi à surmonter ses propres divisions internes.

Avant d'en arriver à la possibilité même du lien, le périple a été long. Les romans abordés dans le premier chapitre exposent métaphoriquement une problématique identitaire qui se manifeste par la mélancolie et le retranchement, et où les Autres sont délibérément tenus à distance. Or, nous l'avons vu, l'absence de rapport avec les Autres condamne à une mort que les personnages côtoient au quotidien, et c'est particulièrement vrai dans les romans que nous avons abordés dans le premier chapitre.

Ce n'est effectivement pas un hasard si dans *L'Âge blessé*, la vieille dame vivant isolée en forêt a cent ans. Il en va de même pour le jeune garçon rachitique et souffreteux dans *Le Bal des murènes*, ou pour la dame dépourvue de nom, gardienne de cimetière, qui préfère aux vivants la compagnie des morts. Enfin, qu'en est-il de la jeune Algéroise, *La Voyeuse interdite* condamnée à une vie de misère, dont la voiture qui l'emporte avec un inconnu pour mari est décrite comme un corbillard ?

L'écriture bouraouienne répond d'un projet d'étude qui se penche sur le passé et pour cette raison fait appel au souvenir. Hypermnésique, dotée d'une « peau buvard » qui porte en elle les stigmates de son passé et « qui fera écrire, qui fera raconter » (MMP 66), Nina Bouraoui retient tout. Grâce au pouvoir de la mémoire, elle retracera le chemin vers le passé, d'où émergeront les images qu'elle assemblera pour se reconstruire.

Le Jour du séisme, qui a fait l'objet de notre deuxième chapitre, montre que cette reconstruction identitaire ne peut se faire que par l'étape préalable de la destruction, et le séisme en est la manifestation. C'est donc sur les ruines de ce séisme qu'elle entreprendra de bâtir ses fondations. L'irruption soudaine, violente et inattendue du tremblement de terre, qu'elle vit symboliquement comme le tremblement de *sa* terre, met fin à l'enfance et à l'innocence.

Le séisme ne lui donne pas le choix, à présent, elle doit agir : « Le séisme devient un acte. Il m'oblige au passé. Je transmets les voix. Je rapporte les images » (LJDS 80). L'écriture sera alors investie d'une mission, celle de retranscrire « ce que l'on ne voit pas, ce que l'on n'entend pas » comme elle le dit dans l'extrait en tête de chapitre. La fonction utilitaire de cette écriture est primordiale : elle se met au service de la quête identitaire car elle est aussi constitutive de son identité d'écrivain. Comme nous l'avons indiqué précédemment, Bouraoui signifie « celui qui raconte ». En racontant, elle valide et honore son identité. L'écriture est donc à la fois le moyen de relayer cette quête et l'aboutissement d'une vocation.

Le jour du séisme marque le point de départ de la quête bouraouienne car c'est ce tremblement de terre qui déclenche la radicale problématique identitaire. Pour effectuer ce voyage vers l'enfance, Nina Bouraoui entreprend un retour dans le passé afin d'aller chercher la petite fille qu'elle était. Ce *no man's land* qu'elle parcourt est un chantier, où elle œuvre à chercher cette enfant qui finit par émerger des décombres de la mémoire.

Dans le troisième chapitre, il est question d'émergence de la parole après le séisme, parce qu'il s'agira pour Nina Bouraoui de faire parler la petite fille du passé.

Nous avons mis en évidence le rôle de la voix – celle de Nina Bouraoui adulte qui prend en main la narration – et celle de l'enfant qui raconte son histoire. Ces voix, comme deux lignes horizontales parallèles, se rejoignent et se fondent à certains endroits où la vulnérabilité de l'enfant émerge, et où l'adulte explique et rassure. La fonction de l'enfant est donc d'apporter la dimension émotionnelle du souvenir traumatique, tandis que la voix de l'auteur fournit le contexte permettant de mettre du sens sur les événements du passé.

L'émergence de cette parole, nous l'avons vu, sera consignée dans *Mes mauvaises pensées*, roman autobiographique où le décor intimiste est celui du cabinet de la psychanalyste à qui Nina Bouraoui se raconte. Le roman tout entier rapporte cette seule et unique séance de bout en bout, de son début jusqu'à sa fin. Nina Bouraoui procède ainsi à une mise en abyme de l'analyse, puisque c'est un discours à l'intérieur d'un discours : l'histoire de l'écrivain qui contient l'histoire de Nina. Il s'agit bien là d'une allégorie qui vise à mettre en lumière la complexité d'accéder à sa propre histoire.

Nous savons à présent que cette histoire est complexe et que son passé est lourd. Nina Bouraoui, dans la sécurité que lui offre la thérapeute, protégée par le secret médical, pourra évoquer les traumatismes de l'enfance, le mépris des grands-parents français, teinté de racisme, le rejet de tout un peuple algérien, et le sentiment de désespoir qui en découle. *Garçon manqué* se fera aussi l'écho de cette fracture intérieure par le biais d'un rapport plus direct à soi, puisqu'il n'implique pas la présence d'une tierce personne pour recevoir la confession. *Garçon manqué* est donc un face-à-face avec soi-même fait de questionnements sans réponses, mais qui

constituera cependant une étape nécessaire car ces interrogations sont des invitations à la réflexion et mettent en évidence le besoin fondamental de tout être humain de faire sens de ce qui est chaotique dans son existence.

Chez Nina Bouraoui, ce besoin de sens est un impératif et les réponses à ses questions, c'est auprès des Autres qu'elle les trouvera. En effet, dans le quatrième chapitre, les romans que nous avons analysés sont tous révélateurs du besoin de la rencontre avec l'Autre, c'est la raison pour laquelle le désir y joue un rôle central. Ce désir, comme nous l'avons montré, est une véritable impulsion de vie qui arrive au moment où elle est prête à chercher les réponses à l'extérieur d'elle-même, dans son rapport avec l'Autre. C'est à travers ce contact, qui passe aussi par les rencontres amoureuses, que Nina Bouraoui se découvrira véritablement.

L'aboutissement de la quête se matérialise par la sortie de soi par la fiction. Nina Bouraoui, en mettant de côté l'autobiographie, s'ouvre au monde et à d'autres possibilités de représentations du moi, en dehors des contraintes de son histoire. La fiction lui offre la possibilité d'exercer un contrôle sur son histoire, et c'est ce que nous avons exploré dans le dernier chapitre. Nous assistons ainsi à une naissance : celle de l'écrivain.

Notre étude des caractéristiques énonciatives et thématiques a montré que l'approche de Nina Bouraoui, faisant appel tantôt à la fiction, tantôt à l'autobiographie, fait preuve d'une grande détermination dans sa volonté d'explorer toutes les facettes du paradigme identitaire. En jouant avec la frontière des genres et la multiplicité des voix narratives, Nina Bouraoui réaffirme que la réalité n'est jamais statique et figée, mais changeante, à l'image de la nature. L'originalité de son œuvre

réside dans la réflexion qu'elle mène aussi sur le genre, qui se greffe à la problématique du croisement identitaire, apportant ainsi une dimension supplémentaire à la construction de soi.

Nina Bouraoui réaffirme avec chaque roman sa volonté d'imposer la singularité de son expérience humaine même si elle est rattachée à deux pays dont l'histoire, faite de silences et de violences, peine encore à se raconter. L'Algérie qui a nourri ses rêves continue de constituer une source d'inspiration intarissable. C'est ainsi que quand elle évoque la force de la nature algérienne, elle donne le sentiment de parler d'elle :

La plage algérienne est brutale. Magnifique et brutale. C'est la nature immédiate. C'est sa force. C'est se laisser submerger par ça. Elle est sans repères. Sans connaissances. Sans familles. Le corps est seul. Avec la mer. Avec le soleil. Avec les falaises. Sans attaches. (GM 177)

Cette simplicité totale représente la métaphore du rêve qu'elle a de se délester de tous les obstacles qui s'érigent contre son désir de liberté. L'univers intime que Nina Bouraoui donne à voir est en réalité un miroir qu'elle nous tend dans lequel se reflètent aussi toutes nos peurs et nos espoirs.

Bibliographie

Agar Mendousse, Trudy. Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin. Critiques littéraires. Paris: Harmattan, 2006.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds. The Post-colonial Studies Reader. London: Routledge, 1995.

Bacholle, Michèle. Un Passé contraignant : Double bind et transculturation. Paris : Rodopi 2000.

Barthes, Roland. Le plaisir du texte. Paris : Editions du Seuil, 1973.

Bergson, Henri. Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1939.

Bhabha, Homi. Nation and Narration. London : Routledge, 1990.

Bourdieu, Pierre. La distinction. Paris : Editions de Minuit, 1979.

Bouraoui, Nina. La voyeuse interdite: roman. Paris: Gallimard, 1991.

—. Poing mort: roman. Paris: Gallimard, 1992.

—. Le Bal des murènes: roman. Paris: Fayard, 1996.

—. L'Âge blessé: roman. Paris: Fayard, 1998.

—. Le jour du séisme. Paris: Stock, 1999.

—. Garçon manqué. Paris: Stock, 2000.

—. La Vie heureuse: roman. Paris: Stock, 2002.

- . Poupée Bella. Paris: Stock, 2004.
- . Mes mauvaises pensées: roman. Paris: Stock, 2005.
- . Avant les hommes: roman. Paris: Stock, 2007.
- . Appelez-moi par mon prénom: roman. Paris: Stock, 2008.
- . Nos baisers sont des adieux. Paris: Stock, 2010.
- . Sauvage: roman. Paris: Stock, 2011.
- . Standard: roman. Paris: Flammarion, 2014
- . Beaux Rivages : roman. Paris : Jean-Claude Lattès, 2016.
- . Tous les hommes désirent naturellement savoir: roman. Paris : Jean-Claude Lattès, 2016
- Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. 10th anniversary ed. New York ; London: Routledge, 1999. Print.
- Cixous, Hélène. Les Rêveries de la femme sauvage. Paris : Éditions Galilée, 2000.
- Clerc, Jeanne-Marie. Assia Djébar, Ecrire, Transgresser, Résister. Paris : L'Hamattan, 2001.
- Chikhi, Beïda. Littérature algérienne: Désir d'histoire et esthétique. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Daoud, Kamel. Raïna Raïkoum. Oran : Editions Dar el Gharb, 2002.
- Freud, Sigmund. Deuil et mélancolie. Paris : Payot, 1917
- Gide, André. Les nouvelles nourritures. Paris : Gallimard, 1935.

- Girard, Alain. *Le journal intime*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963.
- Kaufmann, Jean-Claude. *L'invention de soi : une théorie de l'identité*. Paris : Armand Colin, 2004
- Kristeva, Julia. *Soleil noir, Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard : 1987
- . *Etrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard : 1991
- Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991.
- Laronde, Michel. *Autour du roman beur : Immigration et identité*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Maalouf, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris : B. Grasset, 1998.
- Pears Pamela A. *Front Cover Iconography and Algerian Women's Writing*. London: Lexington Books, 2015.
- Ramos, Elsa. *L'invention des origines, sociologie de l'ancrage identitaire*. Paris : Armand Colin, 2006.
- Sartre, Jean-Paul. *La nausée*. Paris : Gallimard, 1938.
- Stora, Benjamin. *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris : La Découverte, 1992.
- Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil, 1989.
- Vassallo, Helen. *The Body Besieged : The Embodiment of Historical Memory in Nina Bouraoui and Leïla Sebar*. London: Lexington, 2012.
- Wittig, Monique. *La pensée straight*. Paris: Ed. Amsterdam, 2007.

- . "La pensée straight." *La pensée straight*. Editions Amsterdam, 2007. 53-62.
- . "Le cheval de Troie." *La pensée straight*. *Feminist Issues*, vol.4, no.2, (Automne 1984), 2007. 97-106.
- Zuylen, Marina van. "Maghreb and Melancholy: A Reading of Nina Bouraoui." *Research in African Literatures* 34.(34:3) (2003): 84-99.

Liste des entretiens cités de Nina Bouraoui :

Entretien avec Edna Castello, « L'écriture est une pratique amoureuse », *360 Le magazine LGBT* suisse, Avril 2004.

Dominique Simonnet, « Ecrire, c'est retrouver ses fantômes », *L'Express* Mai 2004.

Entretien avec Christine Rousseau, « Nina Bouraoui et le Jour du séisme », *Le Monde*, Septembre 2000.

« Je suis la faussaire de mon passé », Nina Bouraoui, *Revue des deux mondes*, p. 90-96, Février-Mars 2019.

Entretien avec Damien Aubel : « Nina Bouraoui, l'écriture au corps » *Transfuge*, avril 2010 p.40-47.

Entretien avec Christine Rousseau : Nina Bouraoui par la grâce du « je », *Le Monde*, Septembre 2000.

Entretien avec Christine Rousseau, « Nina Bouraoui, au vertige de soi », *Le Monde*, Novembre 2005.