

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
CENTRE UNIVERSITAIRE LARBI BEN M'HIDI – OUM EL BOUAGHI
INSTITUT DES LETTRES ET DES LANGUES ETRANGERES
ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS
POLE EST ANTENNE D'OUM EL BOUAGHI

N° d'ordre :

N° de série :

MÉMOIRE

élaboré en vue de l'obtention du diplôme de

MAGISTER.

Option : Sciences des Textes Littéraires.

Titre :

Le jeu du « je » entre autobiographie
et fiction dans *Mes mauvaises pensées*
de Nina BOURAOUI.

Présenté par :
- HADJAR Sabrina

Sous la direction du :
- Dr. Kamel ABDOU.
Maitre de conférences en littérature.
Université Mentouri, Constantine.

Devant le jury composé de :

Président : Pr. Djamel ALIKHODJA, M.C. Université Mentouri, Constantine.

Rapporteur : Dr. Kamel ABDOU, M.C. Université Mentouri, Constantine.

Examineur : Dr Farida LOGBI, M.C. Université Mentouri, Constantine.

Année Universitaire : 2007/2008

DEDICACES

A la mémoire de mon père, à qui je ne cesserai de dédier tous
mes succès.

A ma mère, pour son courage, son affection et sa patience.
Rien ne saurait suffire pour lui rendre l'hommage qu'elle
mérite.

A mon cher époux dont l'encouragement et les sacrifices
m'ont aidée à accomplir ce travail.

A mon trésor ALAA EDDINE.

A toute ma famille.

Remerciements

Mes remerciements vont tout particulièrement à mon directeur de recherche, Monsieur Kamel Abdou qui, grâce à ses conseils, son attention et sa patience, m'a permis de mener à terme cette recherche.

Je remercie également Monsieur Bouras, Recteur du centre universitaire d'Oum El Bouaghi pour ses efforts et sa disponibilité afin de nous garantir de meilleures conditions de travail.

Ma profonde reconnaissance est adressée aux membres de jury qui ont accepté de lire ce travail à savoir : le Professeur Djamel Alikhodja (Université Mentouri Constantine) et le Docteur Farida Logbi (Université Mentouri Constantine)

Enfin je remercie tous ceux qui m'ont aidée de près ou de loin à accomplir ce travail.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE	03
PREMIERE PARTIE :	
L'ECRITURE DE NINA BOURAOUI	08
Chapitre I : Une écriture de la terre.....	09
1. Le rapport fusionnel à la terre.....	10
2. Le rapport à la mer.....	11
Chapitre II : Une écriture de la mémoire.....	14
1. Les images de l'enfance.....	16
2. L'écho des voix.....	21
3. Sentir les odeurs de l'enfance.....	23
4. Les oublis, les incertitudes et les absences qui disent.....	24
DEUXIEME PARTIE :	
L'ECRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE.....	30
Chapitre I : le rapport de l'auteur au genre autobiographique.....	31
1. L'autobiographie : définitions succinctes.....	32
2. Les pactes de l'écriture.....	34
2.1. Le pacte autobiographique.....	36
2.2. Le pacte référentiel.....	44
2.3. Le pacte romanesque.....	57
Chapitre II : La rétrospection chez l'auteur.....	60

1. L'emploi du présent : la narration au présent.....	62
2. L'enfance en Algérie : le paradis perdu.....	67

TROISIEME PARTIE :

LE RAPPORT AMBIGU REEL / FICTION, AUTOFICTION ?

Chapitre I : Le mélange de la fiction et de la réalité : le principe de l'autofiction.....	72
1. Définition du concept d'autofiction.....	72
2. Le principe de l'intention.....	76
3. Le principe de vérité/sincérité.....	78
4. Dire les autres.....	78
Chapitre II : Structures du « je » chez l'auteur.....	83
1. Spécificités de l'écriture autofictionnelle.....	83
2. Le principe de « l'invention ».....	86

QUATRIEME PARTIE :

LE REFERENTIEL EN SITUATION D'INTERCULTURALITE

Chapitre I : La quête de l'identité.....	95
1. L'hybridation culturelle.....	96
2. Le déracinement/ l'exil.....	102
3. Une identité fracturée.....	111
4. Le rapport à la langue Arabe.....	114
Chapitre II : L'écriture pour Bouraoui.....	119
1. Le refuge dans l'acte d'écriture.....	119
2. L'action de voyager/ le troisième espace.....	124
CONCLUSION GENERALE.....	128
ANNEXE.....	132

INTRODUCTION

GENERALE

On admet que l'entrée en écriture pour les auteurs femmes s'est souvent faite par le biais de récits autobiographiques ou en puisant largement dans leur vécu. Cette écriture est étroitement liée à l'expression de soi ou l'écriture du « je ».

De Leïla Sebbar à Hélène Cixous, Clotilde Escalle, Malika Moukkedem, Assia Djebbar et Nina Bouraoui, les témoignages autobiographiques sont nombreux, ces femmes écrivains se racontent et évoquent leur enfance fragmentée et leur identité colorée¹.

Nina Bouraoui issue de cette filiation, algérienne et française, témoigne de cette tension entre deux cultures référentes qui dessinent les contours du corps et de l'appartenance non-conciliables. Son œuvre *Mes mauvaises pensées* nous a semblé offrir un champ de recherche fertile pour poser la problématique de ce qui nous semble être une particularité de l'œuvre de Bouraoui : ambiguïté et dualité.

Ambiguïté thématique et interculturelle telles qu'elles sont exprimées par exemple dans *Garçon manqué*², ambiguïté et dualité générique comme dans *Mes mauvaises pensées* même si l'œuvre porte une indication paratextuelle qui permet de la classer dans le genre « roman ».

La question du genre tient une grande place dans la critique littéraire et ce depuis des siècles. Jean-Marie Schaeffer établit ce parallèle entre le genre et la littérature et précise qu'il est important de reconnaître le genre littéraire puisque :

¹ Toutes des romancières franco-maghrébines contemporaines, elles écrivent en français mais elles sont liées au Maghreb par leur origine ou leur lieu de résidence. Ce qui unifie toutes ces auteurs, c'est qu'elles s'attellent aux questions de la culture, de l'identité, de la langue et de l'hybridité problématique. Ce qui a été constaté est que les productions littéraires de ces écrivains sont à la fois autobiographique et fictionnelles. Assia Djebbar, par exemple, a produit *Ombre Sultane* et *L'Amour*, la fantasia qui sont considérés comme roman autobiographique par la critique littéraire.

² Nina Bouraoui, Paris, Stock, 2000.

« [...] savoir ce qu'est un genre littéraire et censé être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature. »¹.

En effet, il est toujours possible de reconnaître les traits communs qui attestent l'appartenance d'une œuvre à un genre précis. Cependant, il existe certains auteurs qui mélangent les structures de plusieurs genres, et dont la production littéraire intègre largement dans son ensemble plusieurs normes génériques, d'où l'émergence de genres nouveaux incluant et investissant des genres préalables.

Mes mauvaises pensées paru en 2005, nous paraît témoigner de cette opposition fiction/réel et s'inscrire dans la liste des textes qui présentent un flou générique. On s'interrogera alors sur la coprésence d'une fiction et d'une autobiographie dans cette œuvre.

Dans ses écrits récents², Nina Bouraoui en tant qu'écrivain reconnu, se classe parmi ces auteurs qui peuvent se permettre de bouleverser les normes et inscrire son écriture dans un genre relativement flou.

Nous nous attacherons à montrer comment Bouraoui mettant à profit le genre romanesque ; étant donné que son ouvrage a pour identité affichée « roman », joue avec le mélange de la fiction et de la réalité et transgresse les règles conventionnelles pour dire et se dire.

Nous nous demanderons alors à quelle catégorie générique appartient son œuvre et dans quelle mesure nous pouvons parler de « mélange de genres » pour la caractériser ? *Mes mauvaises pensées* nous oblige à reconsidérer les critères classificatoires des écritures de soi, mais également du genre romanesque, dans une perspective de production de sens.

En lisant ce roman nous pourrions émettre l'hypothèse suivante : *Mes mauvaises pensées* pourrait appartenir au genre autobiographique ; cette hypothèse est consolidée par l'instance narrative : le narrateur (ou plutôt la narratrice) s'exprime toujours à la première personne « je », elle est toujours innommée mais

¹ Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989, p.8.

² *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000 et *La vie heureuse*, Paris, Stock, 2002.

omniprésente, elle éprouve le désir de se dire, de s'écrire tout en dévoilant plusieurs éléments de son vécu où elle met en lumière une large part de son intimité.

Pour nous, et dans le cadre de la présente étude, il s'agit de nous intéresser au personnage de la narratrice et de déceler les traces d'autobiographie pour déterminer la nature générique de l'œuvre. *Mes mauvaises pensées* est-il effectivement un roman ou plutôt une autobiographie où la référence à la vie de l'auteur est clairement constatée ?

Afin de circonscrire les limites de notre propos, et permettre d'engager une recherche autour de *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui, nous organiserons notre propos en quatre parties.

Dans la première partie, nous essaierons de dégager les spécificités de l'écriture de Bouraoui sur le plan thématique en tentant de déceler les thèmes récurrents, les images obsédantes qui parcourent le texte, thème que nous mettons en perspective au profit de notre problématique.

L'identification des spécificités de l'écriture de Nina Bouraoui dans son roman nous a semblé nécessaire mais aussi intéressante puisqu'elle nous permet d'analyser avec plus de précision le libellé du sujet.

La seconde partie concernera le rapport de l'auteur à l'écriture autobiographique. Pour cela une recherche des indices paratextuels et textuels sera indispensable afin de confirmer ou d'infirmer notre hypothèse. Nous nous interrogerons sur l'appartenance de son œuvre au genre autobiographique. Nous nous commencerons par ce préalable absolument nécessaire et indispensable qui consiste à définir la notion de l' « autobiographie » ainsi que les différents pactes autobiographiques énoncés par Philippe Lejeune (le pacte autobiographique, le pacte référentiel, le pacte romanesque)

Aussi, nous avons jugé indispensable de faire appel aux interviews accordées par l'auteur, interviews dans lesquelles elle révèle certaines données biographiques et qui apportent un éclairage supplémentaire à notre recherche.

Cependant, cette dimension référentielle est contestée par la mention du sous-titre « roman », cette constatation fera l'objet de la troisième partie qui sera consacrée à la question du fictionnel chez Bouraoui, question adossée aux recherches actuelles élaborées d'une part sur les genres déjà existants comme l'autobiographie et d'autre part sur un autre concept en voie de théorisation : *l'autofiction*. Il convient d'abord de rappeler ce que recouvre cette notion et de repérer ensuite ce qui se donne pour tel dans le texte.

La quatrième partie sera axée sur l'analyse du pacte référentiel en situation d'interculturalité, puisque Bouraoui est un auteur dont l'imaginaire prend sa source dans deux cultures différentes. Ce dialogue entre les deux rives a des incidences sur la forme même de ses écrits.

Enfin, nous précisons que l'ensemble de notre questionnement sera essentiellement articulé autour de deux notions : autobiographie et fiction.

Les raisons subjectives qui ont présidé au choix de notre corpus d'étude sont plus simple à énoncer. D'abord parce que l'écriture de Nina Bouraoui est tendue vers l'Algérie, elle interpelle ce pays car elle le dévoile comme lieu par excellence de rencontres, de rêves, de jouissance et d'innocence. Nous avons éprouvé un besoin absolu de nous arrêter sur ces images qui disent l'amour et dénoncent l'intolérance et la haine. Ensuite, parce que l'auteur arrive à assumer à la fois sa culture orientale et occidentale qui la constitue, et ce, malgré les déchirements qui apparaissent à première vue douloureux pour le processus identitaire mais qui sont en réalité la source même de cette production romanesque.

PREMIERE PARTIE :
L'ECRITURE DE NINA
BOURAOUI

Il est presque évident que la caractéristique première de l'œuvre de Bouraoui relève de la thématique : l'œuvre est articulée sur des thèmes très récurrents, déterminant le profil psychologique des personnages, de l'auteur et du narrateur ; des thèmes liés en général à l'enfance et à l'adolescence.

L'examen du texte montre en effet, deux pôles principaux : le rapport à la terre, l'appel à la mémoire. Cet examen après « répertoriage » du fonctionnement de ces thèmes dans la structure du roman, nous aidera sans doute à mieux comprendre le rapport de l'écrivain à sa vie.

CHAPITRE I : UNE ECRITURE DE LA TERRE :

Le rapport à la terre dans l'écriture de l'auteur occupe une place primordiale, c'est pour cette raison que nous avons jugé utile de commencer notre travail de recherche par la thématique de la terre afin d'élucider sa relation à cette terre. Etant donné que notre auteur appartient à deux pays, deux sols ou deux terres différentes, séparées par la mer ; quel serait alors l'attachement de la narratrice et des autres personnages au thème de la terre ? Comment est-il abordé dans son œuvre ?

La narratrice se considère comme un composant de la terre où son corps s'enfonce et disparaît. Le mot « terre » peut présenter le sol natal mais également la nature avec ses forêts, sa mer, ses montagnes, son désert, son soleil, ses couleurs et ses odeurs : « *Je vais sur la petite terrasse rouge et je regarde, après la forêt, il y a la baie, ce miracle de l'Algérie, et il y a la mer qui semble avancer vers moi.* »¹(p.13)

Accompagnée de sa sœur, la narratrice-enfant évoque le lien qui unit leurs deux corps à leur terre, elles éprouvent toutes les deux un plaisir immense quand elles

¹ Nous avons souligné certains termes ou expressions, qui ne le sont pas en réalité dans le texte de l'auteur, et ce afin de monter leur importance par rapport à notre travail.

jouent et courent sous les préaux de la Résidence où elles retrouvent leur ville, Alger, après leurs vacances en France : « *Le printemps arrive et nous rentrons à Alger, ma sœur court sous les préaux de la Résidence, il fait chaud, nous retrouvons un pays, nous retrouvons nos corps bénis, nos corps heureux.* » (p.17) Le passé du temps de l'enfance, cette symbiose avec la nature se révèle fascinante, attrayante, pleine d'un bonheur intense.

1. Le rapport fusionnel avec la terre :

Le thème récurrent de *Mes mauvaises pensées* est l'attachement à la terre, le rapport fusionnel qui unit la narratrice-enfant à sa terre. « [...] *je suis le cœur de l'Algérie, il y a ces photos prises dans les champs de ruines romaines du Chenoua ou de Tipaza, c'est photos qui disent bien toute la beauté et toute la solitude de l'Algérie.* » (p.9) Voilà que la terre tient une place primordiale dans le roman de Bouraoui.

« *Dans la forêt de Bainem, il y a ces arbres qui ressemblent à des arbres japonais, il y a la résine sur mes mains, il y a la force de mon corps qui monte toujours plus loin, vers le ciel, il y a l'odeur de la terre, celle-là même que je rattache à mon pays, au pays de ma première vie.* » (p.36)

Même une fois installée en France, la narratrice ressent de nouveau l'odeur de sa première terre malgré les milliers de kilomètres qui la sépare d'elle : « *Je retrouve l'odeur de cette terre avec l'Amie au Cap-Martin* » (p.36)

Les limites corps/terre s'emblent s'effacer, le corps s'enfonce dans la nature. Cette idée de fusion est confirmée par l'emploi de l'adjectif « sensuel » qui correspond aux plaisirs des sens, voire un plaisir sexuel qui permet de goûter à la vie : « *Je marche dans les fougères géantes en Algérie, il y a l'enfoncement du corps dans la nature qui est un état sensuel, je marche dans le cœur même de la terre et donc de l'existence* » (p.120.121) Un rapport de conséquence est introduit par l'articulateur « donc » : la narratrice lie étroitement la terre à la vie ; la « terre » ici est personnifiée, elle possède un cœur qui bat.

Elle, personnage fort et sauvage, qui ne pleure jamais, succombe devant la beauté de sa terre, de l'Algérie ; la beauté efface la peur de la mort :

« je pleure de beauté en Algérie, [...] la beauté algérienne a formé ce que je suis » (p.187)
« Il y a une invasion de la terre » (p.189) Le roman raconte et évoque ce rapport fusionnel avec l'Algérie : « [...] il y a un lien entre le cœur et la terre » (p.225) ; Alger et sa beauté mythique est ancrée, indélébile de sa mémoire : Alger avec son soleil, sa luminosité, ses couleurs, ses odeurs, son port : « *Je me souviens d'un champ de marguerites sauvages, elles sont plus grandes que moi, j'aime m'y enfoncer, j'aime cette idée de disparition* » (p.13)

Au cours d'une interview adressée à la FNAC, lors de la parution de son ouvrage : *Garçon manqué*¹, Nina BOURAOUI explique :

« *L'Algérie est un pays bouillonnant, tellurique. J'ai toujours pensé que les éléments influaient sur les gens. La nature m'a vraiment traversée. Mon espace de liberté, je l'ai trouvé dans cette nature marquante, choquante, assez folle* »²

A Alger, accompagnée de sa sœur, cachée au fond du parc de la Résidence, la narratrice éprouve un sentiment de bonheur intense marqué par l'emploi des deux adjectifs : *ivres* et *étourdies* : « [...] *ivres d'odeurs : les glycines, les mimosas, les orangers* » (p.90) Leur mère les surveille quand elles disparaissent dans la forêt d'eucalyptus : « [...] *étourdies par les montées de sève et de poussière* » (p.90) Voilà que les odeurs des plantes et des arbres l'enivre, lui font perdre conscience, elles l'emmènent hors réalité jusqu'à l'état d'ivresse et d'étourdissement par leur caractère exceptionnel et envahissant.

Pour elle, la forêt est un lieu où elle trouve bonheur et jouissance ; il semble que la narratrice enfant cherche dans la nature des attitudes presque animales qui lui procurent la sensation de liberté : « [...] *nos deux corps cachés dans les arbres, animales, libres de tout* » (p.90)

2. Le rapport à la mer :

¹ Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000.

² Nina Bouraoui, Interview accordée à la FNAC in <http://dzlit.free/bouraoui.html>.

Ce rapport à la terre se retrouve pour un autre élément naturel : la mer ; son écriture restitue des milieux où la référence à l'eau, au sable, au sel, au liquide, à la mer inonde le récit :

« [...] il y a tant d'amours, il y a tant de liens, il y a tant de beauté sur les chemins de Praslin, il y a cette plage déserte, qui brille à cause du sel, à cause du sable, à cause de la chaleur, [...], il y a nos corps sous l'eau, il y a cette vie qui coule comme la sève » (p.86.87)

D'ailleurs le texte même de Nina Bouraoui ne cesse de couler, aucune pause, aucune respiration : il y a toujours son corps qui court vers la mer en lui procurant des sensations de joie et d'extase : *« [...] mon corps qui court vers la mer » (p.46)*

La narratrice est avec l'Amie aux Seychelles, sur l'île de Praslin, elle éprouve une immense joie de nager : *« [...] je pense souvent que je suis arrivée au bout de la vie, qu'il n'y a rien de meilleur après, rien de plus vrai, [...], à cause de l'immensité des fonds marins. » (p.44)*

Un vendredi, à Alger, elle se rend avec ses parents à l'anniversaire d'une élève de son lycée ; la fête s'organise sous les arbres d'une villa, près du rebord de la piscine :

« [...], si bleue, si vide, il y a le chant des oiseaux, et l'odeur des fleurs qui vient comme le parfum d'une chair amoureuse qui chercherait la mienne pour s'y fondre ; je descends vers l'eau qui m'attend, [...], je nage enfin » (p.118)

Ce rapport à la nature se manifeste et s'écrit comme un rapport sexuel entre son corps et la chair de la nature : l'eau est personnifiée, l'eau et la narratrice se sont données rendez-vous pour jouir de leur harmonie : l'eau est l'être aimé qui attend avec impatience sa bien aimée. L'attraction irrésistible pour l'eau se mue alors en une véritable fusion avec celle-ci : *« [...] je sais que mon corps file vite sous l'eau, que mes épaules et mon ventre semblent avoir été faits pour cela » (p.117)* Cette image qui correspond à une symbiose entre le corps de la narratrice et l'eau, traduit une forme d'homogénéité, une sensation de former un tout, d'être indistinct de l'eau, de « fondre » dans la nature.

En revanche, il n'y a pas que le sentiment de bonheur, la mer peut aussi engendrer la peur et la mort. Les scènes de noyade sont innombrables dans

l'œuvre. On cite la scène de noyade du Corbusier : « *Le Corbusier s'est noyé ici, au large d'une crique, il adorait la mer, il nageait loin, il n'avait pas peur* » (p.46)

En Algérie, une jeune fille manque de se noyer sous les yeux de la narratrice-enfant. Celle-ci se sent coupable et croit avoir poussé cette fille dans la piscine de la demeure de madame B. La narratrice éprouve le sentiment si étrange de presque vouloir cette noyade.

Peu de temps après, c'est la narratrice adolescente qui faillit se noyer à son tour : « [...] *c'est avec elle (madame B.) que j'ai failli me noyer. [...] je franchis le mur de l'hôtel, je coule dans le bain profond de la piscine.* » (p.35)

Aussi, il est sans cesse question de l'asthme de sa mère, de ses crises d'étouffement, de suffocation ; on croirait que l'eau lui envahissait les poumons.

« [...] *ma mère s'est endormie, [...], l'immense masse qui noie son corps, son corps de plomb, et la bassine, tout près, pour cracher le liquide qui étouffe ; l'asthme, c'est comme la noyade, l'asthme c'est sa propre noyade.* » (p.53)

Heureusement que ces scènes de noyade, dont l'issue est fatale, sont évitées *in extremis*.

L'importance de la mer et de ses plages rattache BOURAOUI aux écrivains maghrébins d'expression française¹ qui ont largement traité ce thème, à titre d'exemple nous citons Mohamed DIB qui dans son œuvre *Qui se souvient de la mer*² utilise les expressions : *caverne, eaux profondes, grotte marine* pour parler de la mer et l'associer à l'image de la mère, la femme qui protège et réchauffe : « *La sagesse de la mer finit toujours par l'emporter sur les trépignements de l'homme [...]. Sans la mer, sans les femmes, nous serions restés définitivement orphelins* »³ Ce rapport avec la mer impose en effet sa présence : « *La mer qui, avec sa clémence, demeure seule capable de nous faire voir clair dans nos propres sentiments* »⁴ En plus du lien maternel et du cordon ombilical qui ne se rompra jamais, la mer tel un refuge

¹ Jean Dejeux, Littérature maghrébine d'expression française, Paris, P.U.F, 1992, p.88.

² Mohamed Dib, Paris, Le Seuil, 1962.

³ Ibid., pp.20-21.

⁴ Ibid., p.52.

marin évoque le lien conjugal représenté par le personnage de Nafissa qui est, pour M.DIB, l'image de la stabilité, de la bonté et de l'amour.

Par contre, les écrits dits beurs, évoquent à leur tour la mer en faisant d'elle un symbole d'errances humaines, lieu de passage traversé par leurs parents à la recherche de travail en France. A l'inverse de notre auteur, la Méditerranée est un lieu de rencontre. Ainsi, la mer qui donne son rythme aux phrases de Nina Bouraoui est également un lieu mythifié : « *Qui tient entre les deux continents, qui sépare et joint tout à la fois l'Afrique et l'Europe, Alger et Rennes, le père et la mère.* »¹ Certes elle est le lieu de séparation mais elle apparaît tout aussi comme un lieu de fantasmes de rêveries, de promesses et de retrouvailles. La mer, enfin, est présentée tel le remède qui guérit de la séparation et rapporte la terre d'Algérie.

Chapitre II : UNE ECRITURE DE LA MEMOIRE :

Presque tout le texte de Nina Bouraoui raconte l'enfance de la narratrice, sous la forme d'un retour sans cesse opéré vers sa vie passée. Les termes « souvenir », « mémoire » et l'expression « je me souviens » reviennent constamment dans le récit : « *Je me souviens des enfants des douars filmés pour le journal télévisé, ce sont ces yeux dans ma nuit, je suis de leur famille* » (p.12)

Il convient d'abord de préciser ce que recouvrent les termes « mémoire » et « se souvenir »

Ce que l'on a coutume d'appeler mémoire est le fait de conserver les savoirs à disposition dans notre tête. *Le petit Larousse* définit la mémoire comme suit : « *Activité biologique et psychique qui permet d'emmagasiner, de conserver et de restituer des informations. Aptitude à se souvenir, souvenir qu'on garde de quelqu'un ou de quelque chose.* »² Il vaudrait mieux parler de « mémoires » au pluriel, tant les

¹ Nina Bouraoui, op.cit., p.26.

² Le Petit Larousse illustré, Paris, 2005, p.679.

mécanismes impliqués sont divers : on parlera de *mémoire réflexive*, qui nous permet de manger, de boire, de jouer...Vient, ensuite, la *mémoire représentative* chargée de représenter les objets, les personnes et les événements. On peut également distinguer une *mémoire à court terme*, autrement appelée mémoire de travail et une *mémoire à long terme*, qui possède une très grande capacité. Un autre niveau de distinction concerne aussi ce qu'on appelle, d'une part la *mémoire épisodique* qui relate les événements ponctuels et d'autre part la *mémoire sémantique* relative aux faits et aux connaissances générales.

On s'interrogera au terme de cette partie sur le type de mémoire évoqué par la narratrice dans l'œuvre.

Aussi, pour cerner le terme « se souvenir », il sera utile d'opposer ; se rappeler quelque chose et se souvenir de quelque chose. Se rappeler est plutôt lié aux facultés rationnelles : intelligence, volonté ; alors que dans le processus du souvenir, il existe un aspect involontaire, une coloration émotionnelle, ce qu'évoque l'usage de la préposition « de » qui introduit un complément indirect : « *Je me souviens d'un champ de marguerites sauvages, elles sont plus grandes que moi, j'aime m'y enfoncer.* » (p.13)

L'écriture de Nina BOURAOUI ne pourrait-elle pas alors être qualifiée « d'écriture de mémoire » ? Le thème de la mémoire tient une place prépondérante dans *Mes Mauvaises Pensées*. Nous nous interrogeons alors sur le rôle de cette mémoire et les raisons qui poussent le « je » narrateur à y recourir.

La mémoire apparaît donc comme la base du récit, son élément moteur. D'ailleurs, on peut qualifier le recours à la mémoire chez l'auteur comme « moteur de l'écriture »¹ : caractérisation empruntée pour qualifier le rôle du processus de

¹ Amaelle Mayer, Identité littéraire et culturelle : L'interculturalité en littérature dans L'Age Blessé et Le Jour du séisme de Nina Bouraoui, Maitrise de Lettres modernes sous la direction de C.BONN, Université Lyon II, 1999/2000, in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag./theses/mayer.pdf>.

remémoration dans les écrits antérieurs : *L'Age Blessé*¹ et *Le Jour du séisme*² de Nina BOURAOUI. Cette expression : « la mémoire comme moteur de l'écriture » signifie que la matière première de l'écriture de l'auteur est sa mémoire.

Cependant, à la page 16 de *Mes mauvaises pensées*, la narratrice précise : « je dois tout écrire pour tout retenir, [...] j'ai des pans entiers de mon enfance qui reviennent » N'est ce pas ici le sens inverse, c'est plutôt « l'écriture qui est le moteur de la mémoire » Par crainte de perdre ses souvenirs, la narratrice se voit dans l'obligation de tout écrire pour tout retenir ; mais quelle serait la cause pour se sentir obligé de fixer la mémoire par l'écriture ? Elle ne peut cesser de revivre son enfance algérienne par l'écriture. Dans ce sens donc, nous dirons que Nina Bouraoui n'arrive pas à se défaire des obsessions de l'enfance aussi facilement. Ce sont des pans de mémoire qui se décantent pour démontrer l'importance de la mémoire dans le récit.

En effet, l'acte de l'écriture est donc étroitement lié au processus de remémoration ; une remémoration si vitale que la narratrice a peur pour son écriture : si l'écriture s'annule, cela équivaut à perdre sa mémoire ou son chemin ; elle est terrifiée lorsqu'elle pense que son écriture peut s'annuler ou se perdre, ce serait alors : « [...] comme on peut perdre son chemin ou perdre sa mémoire. » (p.33)

La dialectique entre l'écriture et la mémoire est également illustrée par ce lien solide entre l'écriture et l'enfance de la narratrice : « Je suis folle d'écriture parce qu'elle ferme la petite enfance. » (p.29) Ce qui confirme notre commentaire.

Nous allons tâcher de montrer que la mémoire, chez la narratrice est liée à tous les sens : la vision, l'odorat, l'ouïe. A partir des odeurs, des couleurs et des voix, elle arrive à transcrire tant de souvenirs sur l'Algérie.

1. Les images de l'enfance :

¹ Nina Bouraoui, Paris, Fayard, 1998.

² Nina Bouraoui, Paris, Stock, 1999.

Le mot « **image** » est récurrent dans l'évocation des souvenirs de la narratrice enfant ou adolescente. Paul Ricœur dans son ouvrage *Temps et Récit I*¹ lie le processus de remémoration au mot image et précise que **se souvenir** : « *c'est avoir une image du passé* »²

Les images qu'évoque la narratrice sont liées à l'Algérie, aux lieux de son enfance mais aussi à son entourage et sa vie familiale : « *C'est l'image de la piscine de Zeralda qui revient.* » (p. 46)

En fait l'évocation du récit d'enfance correspond au retour de la narratrice sur les lieux où, enfant, elle a vécu : sa maison à Alger, les lieux des jeux, les promenades, les amis, la résidence des instituteurs : « *Je **pense** au jeu des mimes, à Alger dans le parc de la Résidence, avec ma sœur et ses amis.* » (p.105) Ainsi le temps de l'enfance renvoie aux espaces d'autrefois vécus par la narratrice.

Des souvenirs s'agencent et animent des scènes d'enfance vécues par la narratrice-enfant : souvenir de ses promenades à la campagne avec sa famille : « *j'aime cette image de lui (son père), les pieds nus, la tête renversée, j'aime cette image inscrite, il n'y a rien à effacer, il n'y a qu'à remonter jusque-là* » (p.13) L'image est ancrée, gravée dans l'esprit et le cœur de la narratrice qui collecte des images dans son esprit comme souvenirs narrativisés ; l'action de voir des images se construit, chez l'auteur grâce à une orientation de tout son esprit vers l'objet du désir : la présence récurrente du verbe « aimer » traduit son plaisir à revoir la scène de son père, le passé lointain, le temps de l'enfance habite la mémoire de la narratrice, submerge ses souvenirs et nourrit son récit.

Egalement, l'image joue explicitement comme moteur du désir amoureux, quand la narratrice parle de son pays d'enfance: « *[...], l'Algérie qui revient par superposition d'images : la mer, la baie, les palmiers.* » (p.9)

¹ Paul Ricœur, *Temps et Récit*, Paris, Le Seuil, 1983.

² Paul Ricœur, *op.cit.*, p.27.

En évoquant le terme « image », la narratrice confère aux scènes de son passé une énergie, une présence, une action et une précision saisissante.

Grâce aux images, le souvenir peut-être visualisé. La vision n'est jamais une pure objectivité et la perception ne se construit que dans un va et vient entre désir et réflexion.

La narratrice ne sélectionne pas parmi les images qui se présentent à elle, c'est plutôt sa mémoire qui fait appel aux images qui se bousculent et s'imposent à elle : « *Chaque image relaie une autre image, c'est l'image qui entre dans ma vie et ce n'est pas moi qui entre dans l'image.* » (p.12) La narratrice ne trie ni ses souvenirs, ni les moments de leur présentation, elle n'a pas cette volonté à contrôler ou à choisir parmi ces images.

La subjectivité de la narratrice oriente tous ses regards, ce ne sont pas uniquement des images qu'elle voit mais des signes qui renvoient bien à des images mais d'une manière subjective.

Ce retour vers le passé n'est pas seulement de l'ordre de l'écrit. C'est un retour vers l'enfance et les deux personnages, la narratrice et l'enfant qu'elle a été, n'en forment plus qu'un.

« [...] *je redeviens l'enfant qu'on accompagne à l'aéroport, qui porte une pochette autour du coup – nom, prénom, adresse - que les hôtesses d'Air Algérie surveillent, je redeviens la fille qu'on fait danser.* » (p.45)

Il s'agit alors pour la narratrice de revivre le passé, il devient pratiquement impossible de dissocier la narratrice adulte, celle qui parle, de la narratrice enfant qui a vécu ses expériences.

Quand il s'agit de la période de l'enfance, la mémoire de la narratrice apparaît solide, rien n'est laissé au hasard, elle note et répertorie tous les souvenirs qui se présentent à elle, et qui sont étroitement liés à l'euphorie des instants inoubliables.

A titre d'exemple, dans les fragments du texte consacrés à la période de l'enfance de la narratrice en Algérie, on souligne son attachement aux images sur lesquelles sa mémoire se révèle infallible. « *J'ai cette image de moi, enfant, assise dans un champ de coquelicot, si heureuse, si troublée par la couleur rouge, par le vent, par les voix qui m'appellent* » (p.146) Revient alors tout le vocabulaire de la mémoire actionnée, nette, décidée et exacte, une mémoire qui allonge le ruban des souvenirs.

Les expressions : « *couleur rouge* », « *vent* », et « *voix* » soulignent ici la précision des souvenirs vers la mémoire de la narratrice, mémoire encombrée par tant de moments de ravissement et de bonheur. L'euphorie est étroitement liée à la période de l'enfance ; l'emploi des expressions : « *si heureuse* », « *si troublée* » renforce ici la sensation du bonheur parfait qui se dégage de la simple opération de remémoration de ces souvenirs d'enfance en Algérie.

L'évocation des scènes d'enfance lointaines se fait par le sens du regard, ce qui laisse dire que la narratrice adulte observe, et revoit les images de son vécu comme sur un écran de télé.

L'emploi très fréquent des verbes « revoir », « revenir », « remettre » au présent, emploi qui ramène le passé dans le présent et réactualise des scènes : « *C'est l'image de la piscine de Zeralda qui revient.* » (p. 46) Le souvenir est un acte présent qui ramène des éléments du passé.

Comme les images de l'enfance sont étroitement liées au sentiment de plaisir et de jouissance, l'empreinte se fait également selon un second axe, celui de la *douleur*.

La narratrice souffre d'une grande douleur, elle souffre de la maladie de sa mère, jusqu'au point de vouloir être malade à sa place, elle croit porter une faute et n'arrive pas à s'en défaire :

« [...] *je suis le chevalier de ma mère [...], j'ai la mémoire de ses maladies, j'ai souvent voulu être malade à sa place, j'ai souvent voulu me punir d'une faute que je n'avais pas commise.* » (p.25)

Aussi, en refusant de voir sa grand-mère française malade et d'admettre cette situation douloureuse et pénible, la narratrice remonte le temps et se souvient de ses vacances à Saint-Malo, où elle semble revoir sa grand-mère en pleine gaité avec une succession d'actions réactualisées par le présent :

« Moi je ne veux pas la voir, pas comme cela, il faut remonter loin pour entendre les rires de ma grand-mère pendant nos grandes vacances des années soixante-dix, la voilà, si gaie, [...] elle dresse la table, elle ébouillante les tourteaux, elle casse les œufs » (p.141)

En outre, lorsque la narratrice adulte évoque ses vacances à Rennes, une sensation d'« étrangeté » se dégage de la simple opération de remémoration de ses souvenirs d'enfance dans son pays natal, l'emploi de l'adverbe « vite » renforce cette dysphorie :

« vite, en moi, toutes les images de mes vacances françaises, le Puy-de-Dôme, les volcans, les petites améthystes à collectionner, le funiculaire, la source d'eau chaude et cette impression de manquer de moi-même, de ne pas faire le tour de ce que je suis. » (p.149)

Tout se passe comme si la narratrice ne désire pas se souvenir de son séjour en France ; l'emploi de l'adverbe « vite » et le fait de citer ou d'énumérer les lieux et les objets sans aucun attardement sur leurs descriptions ou leurs traces soulignent parfaitement : l'évocation des images qui traversent avec rapidité sa mémoire, et traduisent, son attachement sensuel aux lieux de son enfance algérienne.

Toujours concernant certaines scènes de son enfance, elle nous livre des séquences descriptives. Son regard semble encore pointé sur ces scènes, ces paysages qu'elle nous décrits avec une minutie scrupuleuse.

Le souvenir de sa mère et de son père invités pour l'anniversaire d'une camarade de leur fille, un vendredi, près d'Alger, s'inscrit d'une manière aigüe à travers sa mémoire et son texte.

« Moi je suis à l'inverse des autres, c'est mon père qui est invité, je viens avec lui, avec ma mère aussi, très belle dans une robe en soie, comme, posée sur la pelouse du parc, sur les canapés du salon aux baies ouvertes, sur le rebord de la piscine, [...], ma mère respire bien aujourd'hui, ma mère a été choisie par le soleil, c'est vraiment la plus jolie des mamans. » (p 116)

« Nous allons au buffet, avec ma mère, je regarde mon père, loin, dans le jardin, il parle et je sais à sa posture qu'il parle de son travail, une cigarette dans la main droite, la main gauche sur la hanche, le pan de sa veste légèrement écarté qui laisse voir sa fine ceinture, sa chemise blanche, sans plis, le col ouvert sur deux boutons, chemise à manches courtes, puisque il va bientôt retirer sa veste. »

(p. 117)

Une minutie et un souci du détail se dégagent de cette séquence où nous assistons à une reconstitution de cette scène comme si les parents de la narratrice-enfant étaient présents en face d'elle. On note, en outre l'emploi du présent et on se pose alors la question pourquoi cet emploi du présent pour narrer des faits du passé ? Et quel serait son rôle dans l'autobiographie ? Pourquoi le « je » est-il contraint de vivre le passé comme présent ? Questions sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement dans une analyse de l'emploi du présent.

Cette précision est en fait motivée et actionnée par l'amour que porte la narratrice-enfant à ses parents.

L'utilisation de l'expression « *œil photographique* » exprime le souci du détail et donne à la mémoire une garantie de précision et de véracité : « [...] comment j'ai regardé les objets et ma famille avec un œil photographique, ma mémoire vient de là »

(p. 132)

2. L'écho des voix :

Le passé de la narratrice est un passé peuplé de voix et de cris. Le temps qui sépare la narratrice femme de ses souvenirs d'enfance, aussi longue soit-elle, n'arrive pas à effacer les voix, les sons, les bruits. Les expressions : « *Il y a la voix de* », « *Je me souviens de la voix de* » et « *Je garde la voix de* » meublent son récit.

Les voix des membres de sa famille sont gravées, il y a par exemple la voix de son père qui raconte ses voyages en Amérique, la voix de sa mère, la voix de sa sœur.

Le verbe « entendre » souvent répété traduit la « présence » et la netteté des souvenirs d'enfance de la narratrice à Alger : « *J'entends la voix de madame B. : « prépare ton geste. » »* (p. 60) C'est comme si les personnages évoqués étaient là, maintenant.

La narratrice manifeste son désir d'essayer de se remémorer ces voix, elle veut les graver dans sa mémoire : elle se dote donc d'une *mémoire auditive*.

Ces voix qui retentissent encore dans les oreilles de la narratrice et qui surgissent des profondeurs du passé : « [...] la voix de mes amis d'Alger, ces voix amoureuses qui hantent encore » (p.193) L'emploi du verbe « hanter » indique que ces voix occupent entièrement l'esprit de la narratrice, et l'obsèdent. Elle retient surtout les sons qui resurgissent, habitent sa mémoire et l'envahissent.

Au cours de l'enterrement de sa tante la narratrice se rappelle sa voix :

« *Je n'ai pas le droit de me mettre si près du cercueil, [...], il a fait si froid dans mon cœur, il faisait si chaud, l'été où ma tante m'invita chez elle, j'ai toujours sa voix, je ne sais pas si elle m'aimait, je me souviens de son hôtel, je me souviens aussi d'un mot, après mon premier livre : « il y aura toujours une chambre pour toi chez nous. »* (p.72)

La narratrice transporte dans son être les voix des membres de sa famille, ces voix résonnent encore dans son esprit comme un obvie :

« C'est l'anniversaire de ma sœur, nous sommes dans l'appartement X, [...] Il y a ces voix, ce sont les voix de ma famille, elles forment des couches qui se superposent. » (83)

Alors, la narratrice revoit également son enfance à travers des impressions sonores, le souvenir peut être organisé, voire enrichi par les jeux sur les voix auxquelles elle est sensible et qu'elle affectionne.

Les voix sont si vivantes, elles arrivent à couvrir les voix présentes : « Il faudrait faire un livre de voix parce que les voix sont des entités, elles sont vivantes, elles viennent de si loin. » (p.85) La narratrice éprouve la sensation d'entendre des voix de son passé, elle se préoccupe de leur rendre vie.

« Et sa voix (la mère) me remet dans les jours de l'enfance, dans ses nuits, dans l'attente du 15 février 1980 quand elle manque mourir d'un œdème, il y a la scène du corps allongé sur le canapé rayé, les mains des médecins sur sa peau. » (p.50)

3. Sentir les odeurs de l'enfance:

Tous les sens sont mobilisés : l'audition (les voix), la vision (les images) mais aussi l'odorat . L'ouvrage embaume de parfums d'Algérie : les personnes, les fleurs, la terre, la mer : « Dans la forêt de Bainem, [...] il y a l'odeur de la terre, celle-là même qui me rattache à mon pays, au pays de ma première vie » (p.35, 36)

La narratrice a toujours cette odeur qui lui rappelle tout de suite la terre algérienne, elle respire l'air de l'Algérie.

Les odeurs, les voix et les visions traversent facilement les océans et les continents : lorsque la narratrice est en France, elle se souvient de l'Algérie ; l'odeur de ce pays est ancrée dans son esprit et sa mémoire, et ressurgit à sa guise n'obéissant à aucune loi : « Je retrouve l'odeur de cette terre, avec l'Amie au Cap-Martin » (p.36)

La narratrice adulte se rappelle des odeurs et du parfum des fleurs printanières d'Alger. Les orangers, les mimosas, la résine des arbres, la font plonger dans un monde d'émotions intenses, elle a encore au nez l'odeur qui se dégage de la sève des végétaux :

« [...] nous nous cachons au fond du parc, ivres d'odeurs : les glycines, les mimosas, les orangers, [...] nous disparaissions souvent dans la forêt d'eucalyptus, étourdies par les montées de sève et de poussière. » (p.90)

Dans beaucoup d'autres exemples nous pouvons relever ces senteurs qui renvoient à l'Algérie : « [...] je me laisse aller vers la mer, comme si la lumière me portait loin d'ici, au seuil de mon enfance : je suis ramenée à ma première vie. Il y a un fantôme de l'Algérie. » (p.107/108). Dans cet extrait, la narratrice est en Amérique plus exactement à Miami ; le simple contact avec la mer et la lumière engendre sa téléportation dans son pays d'enfance.

La mémoire de la narratrice la ramène d'un lieu à un autre, d'un continent à un autre en franchissant librement les frontières.

En se rappelant ses moments dans la maison de ses grands-parents algériens à Jijel, la narratrice se souvient des gâteaux traditionnels préparés par sa grand-mère : « [...] parfois l'odeur d'un gâteau, le sucre des cornes de gazelle, le goût de la fleur d'oranger, le chant des oiseaux aussi. » (p.134)

On remarque que la narration, chez l'auteur, est dictée par la mémoire olfactive, qui est une spécificité féminine.

Il n'y a pas que la mémoire olfactive mais la narratrice regroupe tous ses sens afin de se souvenir de l'Algérie ; quand elle glisse sur la glace de la patinoire de Montparnasse en France, elle désire entendre les oiseaux, voir les hirondelles et respirer les odeurs de cette terre : « [...] et je veux encore entendre le chant des oiseaux, voir les hirondelles, respirer l'Algérie. » (p.134)

Il semble donc que la narratrice suit un fil qui obéît à l'évocation d'une mémoire sensorielle.

4. Les Oublis, les incertitudes et les absences qui disent :

Les oublis se présentent sous forme de trou noir de la mémoire, ce sont des ruptures, des manques ou des arrêts qui tiennent à distance ce qui ne peut être dit directement ou qui révèle des émotions enfouies et révélatrices de douleur.

Pour la narratrice, ces oublis sont en fait liés à des situations où elle exprime son désir de se détacher de certaines personnes comme : la rupture de sa relation avec la Chanteuse, également avec Diane de Zurich, où on constate qu'il y a un manque d'amour.

La remontée des souvenirs se traduit par les oublis qui dévoilent la souffrance de la narratrice-enfant alors qu'elle se rappelle le sentiment de l'indifférence de sa grand-mère maternelle envers elle : « *Je ne me souviens plus de ses mots (de sa grand mère) à mon sujet, je ne veux plus me souvenir* » (p.196)

A cela s'ajoute le souvenir de son séjour en France qui engendre une grande tristesse car la narratrice-enfant n'a jamais été enveloppée d'amour de ses grands-parents français : « *Je cherche, je cherche au fond de ma mémoire cette phrase que je n'ai jamais entendu à mon sujet : « Tu es une jolie petite fille. » »* (p.77)

En outre, lorsqu'il s'agit du temps passé à Rennes lors de ses vacances estivales, tout se passe comme si les souvenirs ne s'écrivent pas ou n'arrivent pas à s'écrire : « *[...] je perds mon passé, je ne couvre plus tous ces liens* » (p.43)

Sa mémoire est aussi défaillante quant à la scène de son enlèvement. Elle souffre d'un trouble de mémoire. Ainsi, ce souvenir échappe-t-il à l'esprit de la narratrice, cela est dû à un sentiment de culpabilité, car elle précise qu'elle a été séduite par cet homme et elle voulait partir avec lui : « *Vous savez, j'ai failli me faire*

enlever enfant. Je ne me souviens de rien, c'est ma sœur qui raconte puisque c'est elle qui m'a sauvée » (p.222)

Dans l'extrait qui suit, le souvenir est utilisé comme une quête de vérité, la narratrice cherche à reconstruire primordialement cette unité de sa mémoire en se posant différentes questions sur certains événements comme la scène de la noyade de la petite fille qui venait chez Madame B. où la narratrice a cru qu'elle l'avait poussée dans la piscine pour la noyer à cause de son corps et de sa peau blanche qu'elle ne supportait plus ; elle n'arrive plus à distinguer les frontières entre rêve et réalité :

« Il y a un prix à payer pour sortir de l'enfance, et ce prix c'est ma force qui hisse le corps de la fille, le prix c'est mon manque de mémoire sur l'évènement, est-elle tombée seule ? L'ai-je aidée tout de suite ? Combien de temps avant de comprendre qu'elle allait se noyer » (p.130)

La narratrice fouille dans sa mémoire en se posant des interrogations qui restent et demeurent sans réponses. Elle ressent un manque, un vide qu'elle désire combler par des réponses cherchées, espérées :

« Il y a des échappées en moi, il y a des parties invisibles, je sais si peu sur mon grand-père algérien, il est blond avec des yeux clairs sur les photographies, il a le visage très fin. Quelle était son enfance ? Je ne sais pas. Qui étaient ses parents ? Je ne sais pas. » (p. 39)

Une fois arrivée en France, la narratrice adolescente habitée par les souvenirs de l'Algérie, décide de se défaire de ces images et de vider complètement sa mémoire des lieux et des visages qu'elle a connus dans son premier pays :
« Je me vide de tout, je détruis toutes les images de mon enfance, la plage, les sentiers de Chréa » (p.95)

Elle est également arrivée à oublier sa propre image, son reflet et les visages de ses camarades du lycée d'Alger et de toutes les personnes qu'elle a connues :

« *Ce reflet, [...] J'ai oublié cela aussi, ou je l'ai immergé au fond de ma mémoire, avec les visages de mon lycée d'Alger. Yasmine, Leyla, Maliha, Farid – avec leurs lettres.* » (p. 97)

La mémoire de la narratrice est parsemée de moments ou d'instantanés d'incertitude et d'oubli. Ces oublis structurent le récit en dévoilant ce qu'elle veut éviter, ils sont liés à des circonstances ou des événements déterminés. Parmi ces circonstances, nous citons à titre d'exemple son expérience amoureuse avec la Chanteuse qui a largement envahi l'esprit de la narratrice dès son jeune âge, mais au bout de deux ans, elle se rend compte que sa relation avec ce personnage tend vers la rupture, car elles sont toutes les deux si différentes et si étrangères l'une à l'autre. L'image de la Chanteuse disparaît progressivement du souvenir de la narratrice : « *de nos voyages me reste une image floue, [...] parce qu'il ne me reste plus rien de notre amour, je l'efface de chaque photographie* » (p.144)

Elle fait disparaître les traces de la Chanteuse de tous ses souvenirs, elle efface son image de son esprit. D'ailleurs, en évoquant sa relation avec elle, la narratrice utilise cette expression : « [...] *il y a un effondrement des images, [...], il y a un effondrement de mon image à ses côtés, [...] je ne la vois pas dans mes souvenirs de vacances* » (p.200) leur lien s'est complètement effacé.

En somme, l'analyse du processus de remémoration chez la narratrice nous conduit à admettre que la mémoire apparaît comme le seul moyen de garder le souvenir de l'enfance et de la terre. La mémoire a une grande importance dans la trame narrative. Elle en détermine le « tissage » du récit. En effet, chaque fois c'est tel ou tel souvenir qui déclenche une narration.

Comme nous pouvons le constater, il est aisé de montrer que tout le récit de Bouraoui est structuré par la mémoire, élément déterminant dans tous les sens, surtout peut-être pour la narratrice qui fait une introspection.

Les termes « souvenir », « images », « voix » et « odeurs » nous ont permis de comprendre la nécessité et les limites du travail de la mémoire dans l'élaboration du récit de vie de la narratrice. Ce matériau ne peut rester à l'état brut, il doit être

repris, interprété et commenté. Le souvenir ainsi retravaillé orne et embellit le passé de la narratrice en gardant les traits les plus émouvants ; il lui donne un sens, il lui confère le charme de ce qui a été et ne reviendra plus. Ici, la narratrice transporte avec elle plus qu'un souvenir de l'Algérie, de vie première, elle vit la trace de la voix, de la vue et de l'odeur à l'intérieur de son corps, et ce, quand l'exil pèse toujours sur son cœur.

Ce sont ces indices qui lui permettent de se remémorer son époque ancienne et de déclencher chez elle le processus du souvenir. Il s'agit là, alors, d'une mémoire qui se définit comme celle qui permet le rappel des événements de sa vie antérieure. De ce fait elle est très liée aux processus de souvenirs conscients. C'est dans cette mémoire que se trouve indexés en temps et en lieux les événements de la vie personnelle de la narratrice. Cette dernière trouve dans cette mémoire les noms des amis de son enfance : « *Yasmine, Leyla, Maliha, Farid...* » (p.97), les événements scolaires, les noms des instituteurs : « *Madame G., Madame H.....* », les lieux de son enfance. D'emblée tous les événements de son passé et de son existence surgissent. Cependant, il est indispensable de préciser que, pour notre narratrice les événements agréables sont mieux retenus que les désagréables.

On s'est interrogé au début de cette partie sur le type de mémoire qui conditionne le souvenir chez la narratrice. Il s'agit dans ce cas, d'un type de mémoire qui est appelée : *mémoire autobiographique*, l'instance narrative est bâtie avec ses souvenirs qui constituent le matériau brut fourni par la mémoire, c'est une mémoire à long terme : « [...] *je vois tout, je retiens tout, je sais la vitesse de ma mémoire, je peux me la représenter ainsi : un câble de dynamite en feu* » (p.203)

Nous pensons signaler par ailleurs, qu'en général, l'écriture de soi est condamnée à n'avoir comme unique recours et secours que la mémoire, outil d'introspection et de projection dans le passé. Ecrire sa vie, se raconter ou se dire est étroitement lié au cheminement de la mémoire.

Une narratrice désignée par un « je » omniprésent, une écriture de la mémoire, une évocation des événements de sa vie, ne sont-ils pas des raisons légitimes pour s'interroger sur le rapport de l'auteur à l'écriture autobiographique ?

En effet, la lecture de *Mes mauvaises pensées* nous autorise à penser que la narratrice pourrait se substituer à l'auteur. La tentation est forte d'assimiler l'auteur à la narratrice du texte, cette assimilation est favorisée par des éléments biographiques propres à Nina Bouraoui. Il se pourrait que cette dernière désire écrire son autobiographie. C'est ce qui nous conduit à aborder notre deuxième axe d'étude, intitulé « L'écriture autobiographique »

Aussi, on a pu constater que ce texte est traversé par des thèmes qui reviennent de manière obsessionnelle, à savoir le rapport à la terre, à la mer, la quête de l'identité, l'appel à la mémoire. L'établissement, à cet égard, d'un parallèle entre les textes de Nina Bouraoui a révélé la présence d' : « un réseau d'images constantes »¹

Il nous sera accordé de monter ultérieurement et plus précisément lorsque nous aborderons l'élaboration de la rétrospection chez la narratrice comment le souvenir commande son présent et lui permet de l'apprécier ou de s'en évader, comment ce lien assure l'existence de son moi d'où cette passion de reconstituer un passé qui l'explique.

¹ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963, p. 65.

DEUXIEME PARTIE :
L'ECRITURE
AUTOBIOGRAPHIQUE.

CHAPITRE I: LE RAPPORT DE L'AUTEUR AU GENRE AUTOBIOGRAPHIQUE

Le propos de notre travail dans cette partie sera la mise en évidence de certains aspects qui permettront au moins de conforter notre hypothèse quant à l'appartenance générique de l'œuvre où se mêlent fiction et autobiographie. De ce point de vue, notre démarche est conditionnée par un ensemble de facteurs externes et internes à l'œuvre et sur lesquels il nous faut nous arrêter.

L'autobiographie représente de nos jours, du moins en occident, un genre qui intéresse de plus en plus la critique, de plus en plus d'images autobiographiques et d'images théoriques y sont consacrées. En effet, il y a une demande et une attente du public d'une part et d'autre part les écrivains et les personnes médiatisées comme les hommes politiques qui se sentent obliger d'orner leurs parcours par des écrits autobiographiques. D'ailleurs, Natacha Allet et Laurent Jenny, du département de Français Moderne à l'Université de Genève précisent que : « [...] si l'on consulte les catalogues d'éditeurs ou si l'on parcourt les rayons de librairies, on s'aperçoit en effet qu'elle (l'autobiographie) occupe, [...] une place absolument centrale. »¹ Il n'est aujourd'hui aucune personnalité médiatiquement connue qui ne

¹ Natacha Allet et Laurent Jenny, L'autobiographie, 2005, in

<http://www.unig.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/index.html>.

pense à se mettre en scène, à nous faire part de son vécu, de son enfance et des événements qui ont marqué sa carrière.

Au cours du 20^{ème} siècle, ce genre connaît un essor vertigineux : nombreux sont les écrivains comme Sartre¹, Nathalie Sarraute², Marcel Pagnol³, Michel Leiris⁴ et d'autres qui ont produit des autobiographies littéraires.

Nous essayerons donc, avant d'aller plus loin dans notre travail, de faire le point sur les données théoriques relatives à ce genre, et cela en se basant principalement sur les travaux théoriques de Philippe Lejeune.

1. L'autobiographie : définitions succinctes :

« Les écritures de soi » : terme générique utilisé pour rendre compte de la diversité des procédés dont usent les écrivains depuis la toute première tentative de parler de soi ou de se mettre en scène. L'idée que quelqu'un puisse faire le récit de sa vie, se mettre en scène à travers l'écriture s'impose aujourd'hui comme évidence car la relation du moi à la société devient problématique ; l'individu qui se trouve en discordance avec le monde qui l'entoure, va tenter de justifier ou de combler par l'écriture le fossé qui le sépare de sa société. « Les écritures de soi » ouvrent la porte à la théorisation de nombreux concepts : autobiographie, mémoires, journal intime, autoportrait, autofiction, roman autobiographique, biographie romancée...

Ce qui nous intéresse actuellement parmi toutes ces écritures de soi est le terme « autobiographie ». Afin de l'approcher de plus près, essayons d'apporter des réponses à ces questions : qu'est ce que d'abord qu'une autobiographie ? Par quels

¹ Jean Paul Sartre, Les mots, Paris, Gallimard, 1964 (Coll. Folio, 1972)

² Nathalie Sarraute, Enfance, Paris, Folio, 1985.

³ Marcel Pagnol, La Gloire de mon père, Le Château de ma mère, Le temps des secrets, Paris, Fallois, 2005.

⁴ Michel Leiris, Frêle bruit, Paris, Gallimard, 1976.

traits cette dernière est-elle caractérisée ? Qu'est ce qui la caractérise par rapport aux autres genres cités ?

Ce terme est composé de trois racines grecques : *autos* qui signifie soi-même, *bios* qui désigne la vie et *graphein* qui veut dire : écrire ; l'autobiographie signifie alors l'écriture de sa propre vie. Plusieurs critiques s'accordent sur la définition la plus élémentaire de l'autobiographie : Jean Starobinski précise que c'est : « *La biographie d'une personne faite par elle-même.* »¹, alors que Georges May signale que : « *L'autobiographie est une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet.* »²

La définition générique de l'autobiographie est objet de débats depuis plus d'un siècle, date à laquelle la critique littéraire a commencé à s'intéresser à ce genre d'écriture. Il serait difficile d'arrêter avec précision et rigueur les frontières de ce nouveau genre littéraire. Pour notre part, nous avons choisi de synthétiser le concept en partant de la définition qu'en donne Philippe Lejeune. Lors de ses recherches, ce théoricien français arrive à délimiter en partie les frontières du texte autobiographique et même à réunir de nombreuses œuvres françaises les plus représentatives de ce genre d'écriture, qu'il classera dans son œuvre : *L'autobiographie en France.*³

D'après lui l'autobiographie se définit comme : « *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* »⁴

¹ Jean Starobinski, *La relation critique « Le style de l'autobiographie »*, Paris, Gallimard (Colle. Tel), 1970 (édition revue et augmentée 2001), p109.

² Georges May, *L'autobiographie*, P.U.F. 1979, in Salim SAÏD, *Etude générique, thématique et fonctionnelle de quelques autobiographies marocaines, comparées à des autobiographies africaines sub-sahariennes*, Thèse de Doctorat, Paris-13, 1995, p.15 in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag./theses/Salim.pdf>.

³ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, (édition augmentée 1996) p.14.

Cette définition est articulée autour de quatre points essentiels :

1. La forme du langage : récit en prose.
2. Celui qui écrit l'autobiographie est « une personne réelle » c'est-à-dire qu'il y a équivalence entre l'auteur (personne réelle) et le narrateur- personnage principal.
3. Le sujet traité : cette « personne réelle » traite « sa vie individuelle », « l'histoire de sa personnalité » autrement dit le sujet racontant (le narrant) correspond à l'objet raconté (le narré).

L'auteur est lui-même le personnage principal ou le protagoniste. Dans l'autobiographie, l'auteur explicite le sens, la cohérence, l'unité de sa vie. Il témoigne de la connaissance et de la compréhension de sa vie (singularité des aventures, souvenirs d'enfance, d'adolescence, parcours scolaire, professionnel, sentiments, émotions...)

4. Perspective rétrospective du récit : c'est-à-dire qu'il s'agit de l'emploi des temps du passé, puisqu'il s'agit obligatoirement d'une « narration ultérieure » où l'appel au processus de remémoration est indispensable et précieux afin de reconstituer des traces, des fragments ou des bribes de l'existence.

Ces critères semblent suffire, aussi bien pour Lejeune que pour d'autres critiques à caractériser le genre autobiographique.

Cependant, la narratologie en s'emparant du concept, va privilégier une détermination plus formelle du genre en mettant l'accent sur la structure narrative du texte.

2. Les pactes de l'écriture :

Inconnue il y a une vingtaine d'années, Nina Bouraoui a fait une incursion remarquée dans le monde de la littérature et a conquis un public des deux rives de la Méditerranée. Elle n'avait que vingt quatre ans quand elle a écrit *La voyageuse interdite*¹, son premier roman, qui a reçu le prix du livre Inter : « *La voyageuse interdite va se démarquer des autres écrits et se remarquer parce que la narratrice [...] a*

¹ Nina Bouraoui, *La voyageuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.

choisi une autre arme : [...] provoquer et choquer afin de faire réagir. »¹ Elle a également obtenu le prix Renaudot 2005, l'un des grands prix littéraires en France, pour son roman *Mes mauvaises pensées*, paru chez Stock.

Cet ouvrage de Bouraoui que nous avons choisi comme objet d'étude plonge le lecteur dans un récit de vie d'une narratrice anonyme.

Il s'agit en effet de l'histoire d'une femme écrivain, métisse qui se remémore son enfance en Algérie, ses rencontres, ses expériences amoureuses, son déchirement ainsi que ses peurs et phobies. Cet ouvrage est censé retracer la vie de l'auteur qui pourrait s'identifier à cette narratrice anonyme. Qu'est ce qui nous autorise justement à classer *Mes Mauvaises Pensées* dans la genericité autobiographique ? Cette production correspond elle aux critères élaborés par Lejeune?

Le « Je » de *Mes Mauvaises pensées* a-t-il quelque chose à voir avec l'auteur ? La narratrice est anonyme, présentée par un « je » omniprésent : nous faisant penser à l'expression de Doubrovsky, parlant à propos de Proust, de « *Litanie pronominale, inlassablement ressassée* »²

Le « je » est au centre du récit, c'est d'ailleurs sur ce « je » que s'ouvre le récit :

« 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, quelqu'un qui n'est plus moi que j'aurais longtemps tenu, longtemps étouffé. » (p.5)

Rien ne semble à priori faire correspondre ce roman à la première personne à une autobiographie : le « je » renvoie uniquement à l'énonciateur, que celui-ci soit fictif ou réel (attesté par l'état civil).

Cependant, puisqu'il s'agit d'une narratrice- personnage féminin-, il semble légitime de se poser la question sur l'identité de Bouraoui et de sa narratrice ; ce « je » représente-t-il l'auteur ou s'agit-il seulement d'un effet de réel qu'elle veut donner à son roman ?

Ceci nous conduit à chercher des réponses pour les questions suivantes : L'œuvre de Nina Bouraoui se présente réellement comme « roman » ou comme

¹ Esmal Azzouzi, *Écritures féminines algériennes de langue française (1980-1997)*, Mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques, Thèse de Doctorat (Tome I) sous la direction d'Arlette CHEMAN, Université de Nice, 1998, p.p.116-117.

² Serge Doubrovsky, in *Autobiographies de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, p.52.

« autobiographie » ou ne serait-elle ni l'une ni l'autre ? Alors nous nous orienterons vers d'autres hypothèses.

La généricité d'une œuvre est inhérente à sa structure, généralement liée à des conventions, des normes et des règles. Il est donc toujours possible de rattacher une œuvre à un genre littéraire reconnu ; selon H.R. JAUSS, l'œuvre s'inscrit dans un « Horizon d'attente »¹, c'est à dire qu'en littérature, tout lecteur en ayant entre les mains un ouvrage, s'attend à un genre particulier. L'intentionnalité de l'écrivain doit correspondre à l'attente du lecteur. En ce sens, *Mes Mauvaises Pensées* de Nina Bouraoui s'inscrit volontairement dans un genre précis. En effet, il se présente comme « roman ».

Cependant, en pénétrant un peu plus dans l'univers fictionnel mis en texte par l'auteur, on se rend compte qu'il s'agit d'un univers qui n'est pas très éloigné de la réalité de l'univers concret, qui est celui de l'auteur, certains lieux géographiques: Alger, Tipaza, Chréa... ; Paris ; Rennes ...certains lieux bien réels et certains indices temporels vérifiables. Les personnages, et en particulier la narratrice, qui semblent être vraisemblablement des représentations de personnes réelles, existantes ou ayant existées.

Revenons, afin de nous outiller pour déterminer la nature de l'œuvre en question, à des mises au point théoriques : les pactes autobiographiques.

2.1. Le pacte autobiographique :

P. Lejeune pose en effet la condition qui implique l'identité entre auteur, narrateur- personnage principal qui doit être une « *identité de nom* »². Il affirme alors qu' « *ici, il n'y a pas de degré possible, et tout doute entraîne une conclusion négative* »³ La narratrice de *Mes mauvaises pensées* devrait donc s'appeler Nina.

C'est en développant son concept du « pacte autobiographique » que Lejeune définit l'autobiographie en tant que communication spécifique entre auteur et lecteur.

¹ H.R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.

² P. Lejeune, Le Pacte autobiographique, op.cit., p.27.

³ Ibid., p.27.

Le mot « pacte » signifie un contrat (accord, convention) établi entre l'auteur de l'autobiographie et son lecteur. Il le définit comme suit :

« Dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part, et le narrateur et le protagoniste d'autre part. C'est à dire que le « je » renvoie à l'auteur. Rien dans le texte ne peut le prouver. L'autobiographie est un genre fondé sur la confiance, un genre... « fiduciaire », si l'on peut dire. D'où d'ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de « pacte autobiographique », avec excuses, explications préalables, déclarations d'intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe »¹.

Le terme « fiduciaire » ici : *« s'applique avant tout à l'auteur lui-même qui doit être le premier à croire à sa tentative »²*

En d'autres termes, si l'auteur utilise son propre nom dans le texte autobiographique, ou s'il déclare que le narrateur-personnage principal renvoie bien à lui, alors il établit, de fait un contrat avec le lecteur et s'engage à présenter l'histoire de sa vie en toute sincérité et vérité.

Ce concept de pacte autobiographique a été affiné par la suite : Lecarme/Lecarme-Tabone, par exemple, précisent en se référant à Gérard Genette (1987) qu'il existe : *« un pacte épitextuel et un pacte péri-textuel »³*. Ces deux chercheurs préfèrent utiliser la notion de « testament » à la place de « pacte », ce qui nous semble plus plausible car c'est l'auteur seul qui décide de l'établissement de l'acte.

Qu'en est-il dans *Mes mauvaises pensées* ?

Cette identité entre auteur, narrateur-personnage doit être une « identité de nom », attestée par la signature, le nom ou le pseudonyme c'est-à-dire lorsque le narrateur-personnage principal porte le même nom que l'auteur (situation concrète) ou plutôt le titre annonce clairement le projet autobiographique : Histoire de ma vie, Autobiographie (situation implicite).

¹ P. Lejeune, L'autobiographie en France, op.cit., p.24.

² Ibid., p.28.

³ Jacques Lecarme/ Eliane Lecarme-Tabone, L'autobiographie, Paris, Armand Colin, 1997, p32.

Dans *Mes mauvaises pensées*, Nina Bouraoui établit-elle un quelconque pacte autobiographique ?

La narratrice dans son texte est désignée par le pronom personnel « Je » mais elle est complètement anonyme : aucune identification entre auteur, narrateur-personnage principal ; l'identité du nom entre auteur, narrateur ou personnage n'est pas assumée par l'énonciation. Ici, la garantie formelle de l'identité de l'auteur et du narrateur-personnage principal n'est pas remplie, il ressort par conséquent que « le pacte autobiographique » ne se manifeste pas explicitement dans l'œuvre.

Si ce critère onomastique semble congédier tout horizon d'attente autobiographique, le critère paratextuel, en revanche, nous oblige à emprunter le chemin inverse.

Nous savons que le lecteur, avant même d'entrer dans le texte, est « préparé » par ce que Gérard Genette appelle paratexte ; il le définit comme un accompagnement nécessaire et indispensable au texte. Il affirme en effet que :

« L'œuvre littéraire consiste exhaustivement ou essentiellement, en un texte [...] Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations [...] Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs [...] le paratexte de l'œuvre. »¹

Il poursuit et précise que : « *Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public* »²

Le paratexte est donc l'ensemble des « messages » liés directement ou indirectement à un texte publié, émanant de l'auteur ou de l'éditeur, et conditionnant sa lecture. P. Lejeune apporte aussi des clarifications à celles de Genette et précise que ce dernier :

« [...] distingue les messages physiquement liés au texte lui-même, disposés à sa périphérie (titre, sous-titre, collection, graphisme de la couverture etc.), qu'il appelle péritexte, et les messages extérieurs au livre, soit publics (intérieurs),

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, Février 1987, p.7.

² Ibid.

soit privés (métadiscours sur l'œuvre dans des textes intimes ou des lettres) qu'il appelle épitexte. »¹

Nous analyserons dans un premier temps les éléments péritextuels de notre corpus et qui sont, par définition, des guides de sens : commençons tout d'abord par le titre.

a) Le titre :

Nous savons que le choix des titres des romans n'est nullement le fait du hasard mais a souvent des significations qui contribuent à l'élaboration du sens général de l'œuvre : ces choix sont conscients.

L'intitulé du livre : *Mes Mauvaises pensées* comme tout titre, constitue la macrostructure sémantique par excellence. Nous savons que le choix des noms des personnages, des titres des romans ont souvent des significations qui participent à l'élaboration du sens général de l'œuvre.

C. Achour et S. Rezzoug mettent en évidence les fonctions du titre :

« D'abord le titre interpelle en instaurant une communication particulière avec le lecteur potentiel. Le titre réunit par ailleurs les fonctions de tout texte publicitaire : référentielle, conative et poétique. »²

Le titre comme phrase nominale :

Mes Mauvaises Pensées fonctionne comme une phrase nominale ; E. Benveniste nous explique que contrairement à la phrase verbale, la phrase nominale :

« [...] présente un caractère intemporel car, portant sur un terme réduit à son seul contenu sémantique, elle ne peut mettre en rapport le temps de l'événement avec le temps du discours sur cet événement. De plus la phrase nominale affirme

¹ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op.cit., p.52.

² C. Achour et S. Rezzoug, *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, O.P.U, 1990, p.29.

une certaine qualité comme propre au sujet mais hors de toute détermination temporelle et hors de toute relation avec le locuteur. »¹

L'auteur en choisissant la phrase nominale pour son titre, d'ailleurs c'est le cas pour toutes ses publications, a l'intention de le présenter comme une vérité générale puisqu'il sort de l'axe temporel.

Analyse du titre :

Mes : adjectif possessif qui renvoie à la première personne du singulier. L'usage du déterminant possessif marque l'implication de l'auteur, qui en tant que énonciatrice, lorsqu'elle dit : *Mes mauvaises pensées* elle avance un fait propre à elle.

Le nom « *pensées* » qui renvoie à la représentation de la vie intérieure de l'être humain, est caractérisé par un adjectif : *mauvaises* qui permet de préciser le caractère de l'être. Il s'agit ici d'un caractère de jugement péjoratif.

Cet adjectif est antéposé au nom auquel il se rapporte ; c'est un adjectif non classifiant. Cette antéposition traduit la subjectivité de l'auteur ; à l'inverse de l'autre type d'adjectifs classifiants qui sont toujours postposés et traduisent l'objectivité.

On sait que dans « les écritures de soi » comme les récits à la première personne, ou les autobiographies, le narrateur a également à communiquer ses pensées et ses sentiments.

A cet égard, le titre composé qui surplombe le récit renvoie aux pensées de l'auteur et réfère par conséquent à la thématique du psychique, de la réflexion et de la mémoire.

En effet, dès le début du récit, la narratrice se montre préoccupée par ses mauvaises pensées.

Nous allons maintenant nous pencher sur le deuxième indice qui a retenu notre attention : c'est celui de la dédicace.

b) La dédicace :

¹ Emile Benveniste, Problèmes de Linguistique Générale, Tome I, Paris, Gallimard, 1966, p.12.

La dédicace n'est pas uniquement un hommage que fait un auteur à quelqu'un qu'on appelle dédicataire, mais c'est surtout un message qui accompagne le texte, message dans lequel l'auteur adresse des mots à quelqu'un afin de :

« [...] donner à voir des éléments propres à la subjectivité de l'auteur comme si ce dernier utilisait les marges du roman pour faire retour sur lui et rappeler, sans cesse, les raisons pour lesquelles il écrit. »¹

La dédicace s'adresse aussi au lecteur :

« [...] (elle) vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. »²

Mes Mauvaises Pensées contient la dédicace suivante :

À l'Amie

À François

À Muriel

Au docteur C.

À ma famille amoureuse

À la mémoire d'Alain Ferrier

Nina Bouraoui dédie son livre à toutes ces personnes qui sont par la suite nommées (pas toutes) dans le cadre du récit, elle leur rend hommage. Dédier ou dédicacer un travail à quelqu'un c'est lui témoigner donc de la reconnaissance et de l'amour.

N'est ce pas un indice pour rattacher l'univers vécu de l'écrivain à celui, fictif, du roman ?

La première dédicataire est *L'Amie* : personnage qui partage la vie de la narratrice et dont la figure lumineuse traverse tout le livre.

¹ Jeanne Fouet, *Aspects du paratexte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. Université de Besançon, Thèse de Doctorat 1997, p.102.

²Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p.126.

Ce personnage apparaît dès la page 6 du roman, la narratrice entretient un lien très fort avec l'Amie, c'est le lien de l'amour définitif, elle peut donner sa vie pour sauver celle de l'Amie : « *Il y a tant d'amour entre nous, il ya tant de respect* » (p.265) L'Amie c'est l'amante, c'est son double, son miroir, son écho, elle est parfois même son énergie qui lui suscite l'écriture : « *L'Amie est ma deuxième tête* » (p.241)

Le second personnage qui apparaît dans le récit et apparaît également dans la dédicace est : *Alain Ferrier*, le père de l'Amie. Il est décédé, il était architecte, l'Amie dit : « *Depuis la mort de mon père, j'ai un morceau de moi qui s'est détaché.* » (p.266) Alors l'auteur adresse un hommage à l'Amie et à son père.

Il existe une forte émotion entre la narratrice, l'Amie et Alain Ferrier, feu le père architecte de l'Amie :

« [...] *il y a des lignes qui se forment entre mon corps, le corps de l'Amie et la tombe de son père, je sais que nous formons un triangle, je sais et je sens l'amour, tout autour de nous.* » (p.269)

Une autre remarque importante que l'on est en droit de faire ici concerne les écrits antérieurs de Bouraoui et plus précisément *Le Bal des Murènes*¹, nous constatons que cette œuvre comporte la dédicace suivante :

A Anne Ferrier.

Dans ce texte aucune précision n'est donnée concernant l'identité *d'Anne Ferrier*, il s'agit d'un nom indéterminé.

Un simple rapprochement entre ces deux œuvres nous conduit à dire –sous réserve– que Anne Ferrier serait peut être la fille d'Alain Ferrier (même patronyme), c'est à dire que Anne Ferrier s'identifie à l'Amie, personnage tant aimé par la narratrice.

La trame du livre se déroule dans le cabinet d'un médecin-psychanalyste : le Docteur C., chez qui la narratrice a commencé une thérapie à cause de ses mauvaises pensées, personnage également omniprésent désigné par le pronom

¹ Nina Bouraoui, *Le Bal des murènes*, Paris, Fayard, 1996.

« vous » mais qui demeure sans nom, sans visage ; ce n'est que vers la fin du roman que la désignation du Docteur C. est apparue lors d'un entretien familial où la mère de la narratrice lui dit : « *Je peux te poser une question ? Oui., Tu parles de moi au docteur C. ?* » (p.214) S'adressant à cette thérapeute à laquelle le lecteur peut se substituer, la narratrice lui confie ses idées les plus violentes qui l'assaillent parfois ; ses phobies, ses peurs mais surtout elle lui raconte sa vie.

Parmi les dédicataires figure aussi la dédicace : *A ma famille amoureuse.* Malgré les nœuds compliqués qu'induisent les rapports familiaux, la narratrice choisit de ne pas blesser, ni trahir sa famille qu'elle qualifie d'amoureuse :

« [...] *ce que je prépare c'est une pelote d'amour dont j'aimerais démêler les fils et en recouvrir cette famille qui ne sait pas s'aimer ou qui ne sait pas dire ses sentiments* » (p.199).

Elle cherche à comprendre et à interpréter ce qui s'est passé au profond des relations entre les membres de sa famille : son père, sa mère, sa sœur, ses grands-parents français, sa grand-mère paternelle, sa tante, ses cousins... Il s'agit toujours de cet amour envahissant, de ce lien fusionnel envers sa mère souffrante, qui occupe tout son territoire : « [...] *ma mère, mon adoration* » (p.131) et qui a besoin de cela pour se sentir existée car elle-même n'a jamais existé dans les yeux de son propre père ; il y a également l'éloignement obligé du père à cause de ses missions à l'étranger ; mais qui est chaque jour et chaque instant présent dans le cœur de la narratrice : « *Mon père est un vrai père, ses lettres sont des vraies lettres de père, ses baisers sont des vrais baisers de père, son regard est un vrai regard de père* » (p.123)

Alors l'auteur rend hommage à ses parents, à sa sœur et à toute sa famille. Elle leur témoigne donc de la reconnaissance et de l'amour. Surtout que ce qui a été noté dans son récit, est que les membres de sa famille et plus particulièrement ses parents l'ont énormément soutenue et encouragée dans son travail d'écrivain.

Avec cet indice paratextuel, le lecteur comprendra que Nina Bouraoui respecte la notion de famille et s'attache aux valeurs familiales.

Les deux autres dédicataires sont : *A François, A Muriel*.

Aucune trace de ces deux dédicataires dans le texte de l'auteur. Il pourrait s'agir d'amis, de parents, de simples connaissances ou de noms fictifs. Ici, il est impossible de vérifier le lien entre la romancière et ces deux dédicataires.

On peut donc noter que cet élément péritextuel, la dédicace, est certes un indice extérieur au texte mais le rattache à la réalité de la vie de l'auteur et de ses rencontres. Cette approche faite à propos des dédicaces est très bénéfique dans la mesure où elle rend valable l'intervention directe de l'auteur sans l'artifice de la narratrice pour s'exprimer devant son public.

Nous pouvons également analyser quelques éléments épitextuels, jugés utiles pour notre travail de recherche. Pour cela nous ferons appel aux interviews accordées par l'auteur à l'A.F.P lors de sa récompense par le prix Renaudot.

Elle déclare :

« C'est une histoire rapportée : celle de ma famille, de l'Amie, de la Chanteuse, d'Hervé Guibert, c'est l'histoire de mes deux pays. »¹

Nina Bouraoui a également accordé un entretien à l'éditeur FNAC où elle précise qu'elle s'est réellement rendue au cabinet du Docteur C. pour des séances de psy :

« Pendant trois ans, je me suis rendue une fois par semaine chez le docteur C. A chaque séance, j'avais l'impression de lui donner un livre, il s'agissait toujours de liens, de séparations, de rencontres, à chaque séance, je construisais et déconstruisais un édifice amoureux. »²

¹ Interview accordée par Bouraoui à l'A.F.P. au cours de la remise du prix Renaudot en 2005, in Le Jeune indépendant, « Le prix Renaudot attribué à la franco-Algérienne Nina Bouraoui », le 5 novembre 2005, (auteur anonyme), in <http://dzlit.free/bouraoui.html>.

² Nina Bouraoui, interview accordée à la FNAC, (auteur anonyme, date non mentionnée), in <http://dzlit.free/bouraoui.html>

Tous ces éléments de subjectivité présents dans ces indices paratextuels comme le titre, la dédicace et les déclarations à la presse, ne servent-ils pas à relire tout ce qui précède comme un récit de vie de l'auteur elle-même ?

C'est précisément la présence de ces éléments concrets qui incite et pousse le lecteur à lire et percevoir cet ouvrage comme autobiographique, et cela à partir d'un parallèle qui peut être tracé entre le texte littéraire et certains renseignements biographiques de l'auteur.

Pour cela, nous ferons appel à la notion de « pacte référentiel » qui établit une identité entre la vie de l'auteur et celle du narrateur- personnage principal. C'est ce qui nous fera aborder ce pacte référentiel dans ce qui suit.

2.2. Le pacte référentiel :

Comme nous l'avons déjà signalé le texte de Nina Bouraoui est écrit à la première personne. En outre, le statut du narrateur tout au long de l'œuvre est celui de personnage principal (la narratrice = le personnage principal) c'est ce que G. Genette, dans sa classification des différents types de situation du narrateur, appelle une narration homodiégétique.

P. Lejeune, quant à lui déplace la réflexion sur la personne grammaticale en s'interrogeant plutôt sur le problème de l'identité de l'auteur et du narrateur : « [...] puisque je suis lecteur, il est non moins naturel que je pose d'abord la question autrement : qui est « je » ? »¹

Des ressemblances entre le trajet de vie de l'auteur d'une part, celui de la narratrice anonyme de *Mes mauvaises pensées* d'autre part sont très faciles à observer et autorise le lecteur à pouvoir parler d'une identification entre la narratrice et Nina Bouraoui.

En effet, au fur et à mesure d'avancer dans le texte romanesque de l'auteur, on s'aperçoit qu'il s'agit d'un monde concret et réel. Certains repères géographiques et temporels sont repris par l'auteur dans son texte : des lieux de son

¹ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op.cit, p.19.

enfance en Algérie que la narratrice- enfant cite : « [...] alors que je vivais encore à Alger, [...] ruines de Chenoua. » (p.65) « [...] les ruines de Tipaza, [...] les vallées de Chréa » (p.123) « nous allons à Sidi-Ferruch, dans la forêt de Bainem, sur les routes de Koléa » (p.150) Egalement, des villes de sa deuxième patrie la France : Rennes, Saint-Malo, Nice, Puy-de-Dôme...

Assimiler alors la narratrice à l'auteur est très probable ; cette assimilation est favorisée par « Le pacte référentiel » que P. Lejeune définit comme suit :

« Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet du réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « pacte référentiel », implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend »¹

D'emblée, la lecture de *Mes Mauvaises pensées* laisse apparaître la ressemblance entre certains aspects de la vie de Nina Bouraoui (auteur ou personne réelle) et la narratrice : « [...] je ne suis plus l'auteur du roman, je suis à l'intérieur du roman » (p.176) Alors, si le lecteur suivra ce chemin, il classerait cet ouvrage comme un ouvrage à intention autobiographique ; la narratrice est anonyme, cet anonymat : « crée un vide que le lecteur risque de combler en convoquant inconsciemment dans son imagination le nom du romancier. »²

Effectivement, dans le cadre de ce « pacte référentiel » de nombreux indices nous autorisent à lire ce récit comme étant le récit de la vie de Nina Bouraoui : la narratrice toujours innommée présente un profil semblable à celui de l'auteur.

La biographie tient donc une partie non négligeable dans ce roman : l'itinéraire de la narratrice retrace en effet celui de la romancière depuis l'enfance

¹ Ibid., p.36.

² Pierre-Louis Rey, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1992, p.63.

jusqu'à l'âge adulte. L'identification ne s'arrête pas là puisque la narratrice, comme Nina Bouraoui, occupe la fonction d'« écrivain » ou « auteur » dans la société.

Une simple confrontation entre le récit et l'ensemble de données délivrées par le dossier de presse de l'auteur, nous permet de vérifier la véracité de nombreux éléments biographiques propre à l'auteur. Parmi ces indices nous citons :

Nina Bouraoui est une romancière franco-algérienne. Elle est née à Rennes en 1967 mais a rejoint l'Algérie dans la même année : « *le 67, c'est ma date de naissance, c'est la date où je suis arrivée à Alger* » (p.38) Elle a un rapport particulier avec ses deux pays : la France, pays de sa mère, et l'Algérie, patrie du père et de l'enfance ; ce rapport qui se situe dans l'être même de l'auteur, puisqu'elle est à la fois française et algérienne : « *Je vous dis, tout de suite, que je suis de mère française et de père algérien.* » (p.14)

La narratrice a la même profession que Nina Bouraoui : « *Je suis un auteur vivant* » (p.37)

En 1981, Nina Bouraoui passe ses vacances d'été en France avec sa sœur et sa mère chez ses grands-parents à Rennes, on lui annonce qu'elle ne rentrera pas à Alger à cause du climat qui nuit à la santé de sa mère asthmatique : « [...] *une phrase de ma mère : « Tu ne rentres pas à Alger »* » (p.92) ; « *Je suis partie d'Alger, à cause de l'asphyxie de ma mère* » (p.167). La narratrice avait 14 ans lorsqu'on l'arrache brutalement à sa vie algérienne : « [...] *j'ai quatorze ans, j'ai l'âge amoureux. Je laisse ma chambre d'Alger, je laisse mes livres, je laisse mes vêtements* » (p.93). On imagine que l'adolescente a du en vouloir énormément à ses parents : « [...] *je n'ai jamais quitté l'Algérie, on m'a enlevée à l'Algérie, je n'ai jamais fait mes adieux.* » (p. 92)

Un autre élément historique de son vécu contemporain est cité dans son texte. Il s'agit du séisme qui a frappé Alger : « *Quand le journaliste annonce un séisme de 6,7 degrés à Alger* » (p. 249) Réellement la ville d'Alger et ses alentours ont été frappés au mois de mai 2003 par un terrible séisme dont l'épicentre était à Boumerdès à la plage Figuier : « *L'épicentre du séisme algérien a lieu plage du*

Figurier » (p.266) L'auteur a eu terriblement peur pour son père qui était à Alger. Mais il rentre enfin sain et sauf.

Il se pourrait que les personnages cités dans le récit de l'auteur soient des personnes réelles. En effet, les personnages du récit ne sont d'autres que les membres de famille de l'auteur, ses amis, ses rencontres amoureuses, ses instituteurs...

A ne citer que les plus importants :

- Son père : cadre dans la banque mondiale, en perpétuel déplacement : « [...] *me préparer aux voyages de mon père puis à ses retours [...], sa voix qui raconte, les quartiers de Washington, les statues de l'île de Pâques, les rues de Ceylan* » (p.60)

Il s'agit toujours pour son père de missions, de salles de conférences, de chambres d'hôtels : « [...] *mon père dans ses chambres d'hôtels, dans les salles de conférences.* » (p.176)

- sa mère : française, a séjourné en Algérie, a épousé cet étudiant algérien, elle est atteinte d'asthme : « *Je suis partie d'Alger à cause de l'asphyxie de ma mère* » (p.167)

- Sa sœur : la narratrice la considère comme une deuxième mère pour elle.

- Diane : la narratrice parle de Diane de Zurich ; réellement l'auteur a séjourné à Zurich, où elle a fait la connaissance d'une étudiante qui s'appelle Diane, qui a un accent mi-anglais, mi-brésilien et dont elle est tombée amoureuse.

- La Chanteuse : la narratrice qualifie sa relation avec la Chanteuse d'une relation gênante qui est si loin de les définir ou de les attacher l'une à l'autre. La présence de la Chanteuse la remet dans ses peurs, dans son instabilité. Elle réalise que lorsqu'elle est avec elle, que toutes les deux sont si différentes, si étrangères l'une de l'autre.

- L'Amie : l'auteur peut donner sa vie pour sauver l'Amie. Elle considère que ce qu'elle est en train de vivre avec l'Amie est complètement l'inverse de ce qui était avec la Chanteuse.

Plusieurs faits touchants à l'histoire familiale de l'auteur sont relatés tel que : le rejet de ses grands-parents français.

Ce qui est déroulé est la vie individuelle de la narratrice, ce qui est certifié par les différents épisodes narratifs qui sont de l'ordre de l'intime : les expériences amoureuses, l'homosexualisé, le désir pour les femmes...Par conséquent, il s'agit de la genèse de la personnalité de la narratrice, depuis son enfance, période largement remémorée et occupant une grande partie du récit ; cette dernière est considérée comme le berceau de la personnalité de l'être humain, d'ailleurs Sigmund FREUD la nomme : « *préhistoire individuelle* »¹

Les aventures de la narratrice sont non seulement réelles, mais contiennent des éléments empruntés à la réalité vécue par l'auteur.

Dans une interview accordée à Brice Depasse², Nina Bouraoui affirme, en effet, que plusieurs passages de son récit sont des histoires vraies. En répondant à la question de son intervieweur si la Chanteuse, l'Amie : deux personnages appartenant à l'univers des femmes qui entourent la narratrice et plus particulièrement l'Amie qui est son reflet : « *C'est toujours ce mot qui revient amour. Il s'agit d'un amour simple, d'un fil d'amour qui tourne, tourne, tourne autour de nous* » (p.87), sont des êtres réels, elle affirme qu'elles ont réellement existé dans sa vie et que l'Amie est la personne qui présente l'image de l'amour idéal et absolu : « *Oui, oui, elles existent, oui, l'Amie c'est le personnage, c'est l'image de l'amour idéal et absolu, une sorte d'ange gardien.* »³

¹ Sigmund Freud, Introduction à la psychanalyse, Tome 1, (Leçons professées en 1916) traduit de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch, 1921, Edition électronique, p.200 in <http://www.Coolmicro.org/livres.php>.

² Brice Depasse, entretien avec Nina Bouraoui, le 08/12/2005, cf. Annexe.

³ Brice Depasse, op.cit., cf. Annexe.

De même, lors de la réception de son texte *La vie heureuse*, l'auteur est reçu à cette occasion à l'émission *Vol de nuit*, elle répond au jeu de questions de Patrick Poivre d'Arvor. Ce dernier, après avoir présenté son roman, désire savoir si son premier personnage Diane a réellement façonné sa vie amoureuse et si elle l'a revu depuis. L'auteur répond : « *J'ai revu Diane, il y a 15 ans, puisqu'on parle de roman autobiographique, la preuve qu'elle existe. Elle vit quelque part sur cette terre, heureuse, j'espère.* »¹

L'univers des femmes est un aspect non négligeable de la vie de l'auteur. En récapitulant ses relations avec ses dernières, l'auteur précise que : « [...] *je n'ai que de l'amour quand [...] je m'apprête à vous parler des femmes, de mon rapport aux femmes, de ce lien, de cette adoration, je n'ai pas honte ou je n'ai plus honte* » (p.172)

Elle sent une certaine protection quand elle est en présence de femmes car ce sentiment est avant tout ce qu'elle sentait de la part de sa mère qui la protégeait de tout, du vent, dans la rue, du regard des hommes en Algérie. Alors son existence dans cet univers des femmes passe avant tout : « [...] *par le filtre maternel* » (p.181)

Un autre élément qui a attiré notre attention est celui de la masculinité : à cause des déplacements fréquents de son père, l'auteur se trouve dans l'obligation d'occuper la place de chef de famille.

L'auteur est désigné par « Brio » appellation non pas choisie par elle mais attribuée par son père :

« [...] *je ne me souviens pas des mots de mon père à mon sujet, je n'entends pas, je crois, « Tu es ma jolie petite fille. », j'entends : « Tu es mon Brio », [...], je crois que je suis encore son fils quand il déjeune avec moi, [...], et je tiens mon rôle à merveille, je crois que je suis fière d'être le fils de mon père, [...] « Tu es le jeune homme que j'étais » » (p.173)*

Fait qui a été également constaté dans son roman autobiographique *Garçon manqué*² où elle choisit de réaliser et d'incarner la masculinité, elle

¹ Fazila Boulahbel , « C'est un livre d'amour », l'Expression, 9 septembre 2002 in <http://dzlit.free/bouraoui.html>.

² Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000.

adopte le comportement d'innombrables jeunes hommes : « *Je joue à être un homme* »¹, « *Je me déguise souvent* »².

Il n'y a pas que ce fait qui est repris dans les deux ouvrages mais de nombreuses données référentielles sont répétées. A cet égard, nous avons jugé utile de dévoiler le réseau autobiographique mis en place dans certains écrits antérieurs de l'auteur afin de mettre en évidence les similitudes et renforcer le pacte référentiel.

Il y a également la scène de son enlèvement où elle a failli être enlevée par un inconnu. Cet enlèvement qu'elle qualifie dans *Garçon manqué* par l'événement : « *La rue est interdite depuis l'événement. C'est un inconnu. Sa proposition. Il parle en français. [...] Il sait attirer vers lui. Il dit tu es belle.* » (p.45.46) Djami, la sœur de Nina, la sauve et fait échouer cette tentative d'enlèvement.

Cette même scène est évoquée dans *Mes mauvaises pensées* mais décrite avec plus de détails dans *Garçon manqué* : « *Vous savez, j'ai failli me faire enlever enfant, [...], c'est ma sœur qui raconte puisque c'est elle qui m'a sauvé, [...] j'ai honte parce que je crois avoir été séduite par cet homme, j'ai voulu le suivre* » (pp.222.223)

Plusieurs passages concernant le vécu de l'auteur sont des répliques pour d'autres, ils sont cités et rappelés plusieurs fois soit dans le même texte ou d'un texte à un autre. La liste serait longue pour celui qui s'intéresserait au processus d'intratextualité, mais pour nous, nous nous contenterons de quelques exemples relatifs au vécu, au référentiel de l'auteur.

Alors, l'intratextualité est un axe très important dans l'écriture de Nina Bouraoui, il peut constituer un thème de recherche à part entier, mais compte tenu de notre problématique, nous ne pouvons le traiter que pour ramener des explications, voire des confirmations sur la trace autobiographique chez cet auteur.

¹ Ibid., p.32.

² Ibid., p.49.

Cependant, ce qui nous intéresse dans cette partie, serait plutôt l'identification des romans qui répondent à la veine autobiographique.

Au cours de nos lectures, nous avons constaté que ce n'est pas uniquement *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* qui contiennent des éléments biographiques propres à l'auteur mais on peut inclure aussi ses dernières publications et qui répondent à nos préoccupations, elles sont : *Le Jour du séisme*¹, *La vie heureuse*², et *Garçon manqué*³. Elles se caractérisent par des renvois d'un roman à l'autre et cela en ayant recours aux procédés d'autocitation qui visent à tisser une thématique autour de la vie personnelle de l'auteur.

Ce n'est toutefois pas là, le seul élément digne d'accréditer notre hypothèse sur la trace référentielle dans les écrits de l'auteur, mais s'ajoute également un second indice épitextuel où l'auteur répond aux questionnements adressés par l'éditeur FNAC :

- Fnac.net : Pourquoi avoir publié cinq livres avant d'aborder, comme vous le faites avec *Garçon manqué* la veine autobiographique ?
- Nina Bouraoui : J'avais assez peur. [...] Au début, je voyais plutôt l'écriture comme un travail sur le langage, le style. La matière vivante était présente mais un peu cachée. Il y avait un tournant à prendre qui a commencé avec *Le Jour du séisme*, pour que la vérité de soi prenne dessus. »⁴

Nina Bouraoui reprend des fragments de son texte dans un même roman ou d'un roman à l'autre ; en effet, tout au long de ses textes nous retrouvons ces renvois

¹ Nina Bouraoui, Paris, Stock, 1999.

² Nina Bouraoui, Paris, Stock, 2002.

³ Nina Bouraoui, Paris, Stock, 2000.

⁴ Interview accordée par Bouraoui à la FNAC, (auteur anonyme, date non mentionnée), in <http://dzlit.free/bouraoui.html>.

d'un texte à l'autre comme un écho. Le texte de Bouraoui peut être comparé à « un tissu brodé reprenant les mêmes motifs »¹

Mes mauvaises pensées réunit tous les événements de l'histoire personnelle de l'auteur dans toute l'ampleur, étalés sur toute une vie, depuis la petite enfance jusqu'à l'âge adulte, alors que *Le jour du séisme* concentre l'action sur une durée très brève (une durée de 60 secondes). Par contre *Garçon Manqué* est l'expérience de l'enfance et de l'adolescence, où le moi narrateur s'identifie en effet naturellement au moi narré ; il s'agit d'une narratrice qui s'appelle Nina mais qui change progressivement ses prénoms, il y a aussi une forte référence à ses deux pays, aux lieux de sa naissance : Rennes, Alger : « Je cours sur la plage de Chenoua, [...] je suis au sable, au ciel et au vent. Je suis en Algérie. La France est loin derrière les vagues amples et dangereuses. »²

Dans ces textes précités, c'est une narratrice qui prend en charge la narration au présent comme pour donner à son histoire un effet d'actualisation pour faire partager son actualité avec son narrataire. L'emploi du présent vise également à instaurer un univers extratemporel tendant à généraliser la situation.

Le tableau suivant met en relief le statut du narrateur dans chacun des quatre romans en relevant ses principales caractéristiques :

Tableau^o1 : Statut énonciatif

Titre du roman	Narrateur	Principales caractéristiques
<i>Le Jour du séisme</i> :	Narratrice désignée par un « je »	Une narratrice qui raconte le jour d'un séisme : le 10 octobre 1980 qui frappe

¹ Ahmed Benmahamed, L'écriture de Nina BOURAOUI : Éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans, Mémoire de maîtrise sous la direction de Mme Colette VALAT, Université de Toulouse- Le Mirail, Juin 2000, in <http://sir.univ-Toulouse.fr/limag./theses/benmahamed.pdf>

² Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000, p.7.

	anonyme.	Alger. Ce tremblement marque à jamais la narratrice qui dit sa terre blessée.
<i>Garçon manqué :</i>	Narration par le « je » sur le « je » : la Nina qui parle se soude à la Nina dont elle parle : « Nina verrouillée de l'intérieur » ¹	Le récit se déroule principalement dans l'Algérie des années 70 et le début des années 80, des Moi multiples se livrent à l'affrontement et remettent en cause l'identité féminine, les origines et la relation au passé.
<i>La Vie heureuse</i>	Narratrice appelée Marie	Marie a seize ans, vit à Zurich et passe ses vacances à Saint Malo. Elle est amoureuse d'une jeune fille, Diane, qui bouleverse son existence et lui fait prendre conscience de son homosexualité.
<i>Mes mauvaises pensées</i>	Narratrice désignée par un « je » omniprésent, anonyme.	Une jeune narratrice qui se rend chez une psychanalyste à cause de ses mauvaises pensées. Elle lui livre toutes ses confessions.

En confrontant ces textes, on constate que la ressemblance est très importante par rapport au dispositif d'énonciation : les narratrices semblent n'avoir qu'elles-mêmes comme centre d'intérêt.

Il serait utile de préciser également que l'auteur fait un clin d'œil à ses publications antérieures et postérieures, elle introduit leurs titres ou elle parle de leurs thèmes dans son ouvrage *Mes mauvaises pensées*.

Elle annonce le thème de son prochain livre : « *J'ai un livre entier dans ma tête, ce serait un livre sur les hommes* » (p.108) En effet, juste un an après l'édition de *Mes*

¹ Nina Bouraoui, op.cit., p.63.

mauvaises pensées, elle publie *Avant les hommes*¹. Elle est avec la Chanteuse à Miami, elles sont toutes les deux sur la route, quand elle constate les premières lignes de son livre qui se forment et prennent de l'ampleur. Ce livre, précise l'auteur, raconterait l'aventure des trois garçons de Biarritz sur la plage ; elle évoquerait le rapport de plaisir et de jouissance qui unit ces garçons qu'elle caractérise par : « [...] *coupables et innocents* » (p.110) à cause de leur désir homosexuel, de leur attirance physique. Plus loin, elle précise que cet ouvrage qui parlerait aussi de la force physique non agressive des hommes, de leur beauté, des hommes qui restent étroits, fins, est un livre fantôme puisque c'est le fruit de son imagination.

En consultant son roman *Avant les hommes*, on constate que c'est l'histoire d'un adolescent Jérémie, sensible et fragile qui vit seul avec sa mère dans un pavillon, il est attiré par un autre garçon Sami. Ce sont les images de la jeunesse, du désir, des fantasmes, du corps et de l'obsession en plein été, en pleine chaleur.

Effectivement, l'auteur a annoncé le thème de son prochain texte dans *Mes mauvaises pensées*.

On retrouve en outre le titre de son roman *La vie heureuse*² quand l'auteur parle d'un certain garçon, son camarade : Johan, suédois, aux cheveux blonds. La narratrice enfant est invitée un jour dans la maison des instituteurs, à l'extérieur d'Alger avec une dizaine de camarades, pour passer quelques jours avec leur fils. Elle découvre, alors que Johan qui reste tout le temps retiré, ne parle à personne et refuse de se baigner, est une fille : « *Je sais que Johan est une fille* » (p.193) Elle se sent fascinée, attirée par lui, ou doit-on dire par elle : « [...] *je sais mon désir pour Johan, je sais cette part de moi, si profonde et si légère à la fois, je sais cette vie heureuse, je sais* » (p.193) *Vie heureuse*, expression utilisée comme titre de son roman pour raconter son amour pour Diane : « [...] *je n'ai jamais cessé d'aimer Diane* » (p.180)

¹ Nina Bouraoui, *Avant les hommes*, Paris, Stock, 2006.

² Nina Bouraoui, *La vie heureuse*, Paris, Stock, 1999.

Sur la quatrième de couverture de *La vie heureuse*, l'auteur précise : « *Il n'y a aucun choix à aimer une fille. [...] C'est inoubliable. C'est la grande vie. J'aime Diane, je suis milliardaire* »¹

Un dimanche, l'auteur se rend chez sa sœur pour un déjeuner de famille. Il y avait aussi sa mère, son père qui venait de rentrer d'Alger. Une longue discussion s'entame entre eux et les voix des interlocuteurs se mélangent ; ils parlent de tout : de l'Algérie, de l'enfance, des cadeaux offerts par leur père, de leurs grands-parents... Et voilà que la narratrice cite l'expression de « *Garçon manqué* » (p.212) et précise que ce comportement était une phase de sa vie et qu'elle a besoin de parler de toutes ses références d'enfant. D'ailleurs sa sœur lui demande si c'est vrai qu'elle portait les cravates de son père en cachette. Une fois de plus, *Mes mauvaises pensées* communique avec les écrits antérieurs de Nina Bouraoui.

S'ajoute à l'intratextualité, un autre fait littéraire qui vient pour confirmer notre pacte référentiel, c'est celui de l'intertextualité. Bouraoui travaille en intertextualité avec l'énoncé Guibérien, la présence du texte d'Hervé Guibert est de forte intensité dans *Mes mauvaises pensées*. Cette relation intertextuelle est explicite car Hervé Guibert est nommé directement dans son texte : « [...] *Hervé Guibert, mon amour de papier* » (p.183) Le discours d'Hervé Guibert tisse l'auteur au plus intime d'elle-même. Elle trouve que ses mots sont d'une extrême beauté, où le sentiment de la mort accompagne toujours celui de la vie.

Cette relation du texte de l'auteur avec celui d'H. Guibert avait déjà commencé dans les écrits antérieurs de l'auteur, à titre d'exemple nous citons l'étude d'A. MAYER² concernant *Le Jour du séisme et L'Age blessé* où il a été démontré que notre auteur travaille surtout en intertextualité avec Guibert.

¹ Nina Bouraoui, *La vie heureuse*, Stock, Paris, 1999.

² Amaelle Mayer, *Identité littéraire et culturelle : L'interculturalité en littérature dans L'Age Blessé et Le Jour du séisme de Nina BOURAOUI*, Maitrise de Lettres Modernes, sous la direction de C. BONN, Université Lyon II, 1999/2000, in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag/theses/mayer.pdf>.

Tout texte se construit, explicitement ou non, à travers la reprise d'autres textes ; aucune œuvre n'est créée *ex nihilo*. Julia KRISTEVA, dans son ouvrage *Séméiotiké*, propose une définition de l'intertextualité :

« Le mot (texte), est un croisement de mots (de textes), où on lit au moins un autre mot (texte). [...] Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins comme double »¹

D'ailleurs, la narratrice ou l'auteur affirme le rôle fondamental de la lecture : *« Les livres ont ce pouvoir d'annuler le monde, [...], il y a plusieurs façons de quitter la vie, les livres sont de cette drogue. »* (p. 45) Elle est consciente que son texte se fabrique lentement grâce à l'héritage provenant des lectures acquises, et plus spécialement de la lecture des textes d'H. Guibert : *« [...] je ne lis que Guibert, de plus en plus, il serait comme le seul auteur de ma vie, comme le seul homme de ma vie »* (p.64)

Cet auteur est considéré par Nina BOURAOUÏ comme étant son premier auteur, sa figure initiatrice :

« [...] Une des rencontres les plus importantes reste Hervé Guibert : j'ai une passion démesurée pour ses textes, [...] sa très grande responsabilité en tant qu'auteur qui fait participer le lecteur, dans la honte ou la gêne »²

Voilà que l'intertextualité, à son tour, fait coïncider ou identifier l'auteur au personnage de la narratrice. Toutes deux s'inspirant de leur premier et unique auteur Hervé Guibert.

Enfin, tous ces éléments allant du paratextuel jusqu'au textuel certifient qu'il s'agit effectivement d'une coïncidence entre le « je » de la narratrice et l'auteur. Son texte apparaît donc comme quasi-autobiographique où l'auteur peut se dissimuler derrière la narratrice.

¹ Julia Kristeva, *Séméiotiké*, Paris, Le Seuil, 1969, pp.84-85.

² Nelly Kapriélian, « Nina Bouraoui, écrivain », in *Les Inrockuptibles*, 10/11/99, cité in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag./theses/mayer.pdf>.

Cependant, *Mes mauvaises pensées* se présente comme un roman, c'est-à-dire qu'il est question de fiction. Ce sous-titre va-t-il nous obliger à reconsidérer la trace autobiographique dans l'œuvre et infirmer nos propos concernant le vécu de l'auteur ?

Nous abordons alors un troisième pacte de lecture intégrant le vecteur de fiction, c'est celui du pacte romanesque.

2.3. Le pacte romanesque :

Le texte, *Mes mauvaises pensées*, ne comporte que la mention « roman » en sous-titre. Il invite donc à une lecture romanesque ; le lecteur se trouve devant un genre qui devrait satisfaire son attente, à savoir : lire un roman. Par ce fait, l'auteur tente de brouiller les pistes pour toute recherche autobiographique.

P. Lejeune propose la notion de pacte romanesque par opposition à celle de pacte autobiographique. Ce pacte romanesque se caractérise par la pratique patente de la non-identité (l'auteur et le narrateur –personnage ne portent pas le même nom) ; ainsi que par l'attestation de fictivité assurée par le sous-titre « roman » sur la couverture.

P. Lejeune soulève justement le problème de la distinction entre une autobiographie racontant l'histoire d'un « je » réel et un roman racontant l'histoire d'un « je » fictif.

En réalité, le récit autobiographique se transforme en fiction du moins c'est ce qu'affirme la narratrice. En effet, dès les premières pages de *Mes mauvaises pensées*, la narratrice affirme son choix de mensonge sur son enfance :

« [...] je suis encore prise dans la culpabilité, je vais peut-être vous mentir sur mon enfance, vous savez, et il, ne faudra pas m'en vouloir. » (p.35)

Ici, la narratrice invite le lecteur à lire son œuvre comme relevant de la fiction. S'agit-il véritablement de la fiction?

A la page 54-55 : la narratrice poursuit et précise qu' : « *Il faut de l'imagination pour vivre, pour avoir des mauvaises pensées, pour écrire sur soi* » Fiction, donc ? Cela ne fait l'ombre d'un doute : « *Il y a des auteurs qui masquent, d'autres qui ont choisi la vérité, moi je suis entre deux* » (p.63)

Ces précisions de la part de la narratrice sont-elles des indications de détournement de son projet autobiographique ; Nina Bouraoui désire-t-elle détourner son projet autobiographique vers la fiction ou nous trompe-t-elle pour procurer à son écriture autobiographique plus de véracité et plus d'authenticité ?

La réponse est que *Mes mauvaises pensées* se trouve effectivement être un roman, c'est une œuvre sous-titrée ainsi, ce qui signifie la présence, à côté du pacte référentiel, d'un « pacte romanesque ».

C'est par rapport au pacte autobiographique que P. Lejeune propose :

« [...] de poser le pacte romanesque, qui aurait lui-même deux aspects : pratique patente de la non- identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture) »¹

Par contre, aucune intrigue ne caractérise ce roman ; on ne peut appliquer le schéma d'analyse traditionnelle du roman. Les règles traditionnelles du roman linéaire sont mises à mal ; le langage de l'auteur dans cette œuvre ne sert pas à véhiculer une intrigue, mais il est l'intrigue même.

Dans notre corpus, se réunit à la fois le réel grâce à l'intervention des éléments paratextuels et la confirmation du pacte référentiel ; et le fictif avec le pacte romanesque. *Mes mauvaises pensées* serait alors un mélange entre le réel et le fictif ? Nina Bouraoui, opte-t-elle pour un mélange générique ?

¹ P. Lejeune, Le pacte autobiographique, op.cit, p.27.

Avant de répondre à ces questions, il est impérativement nécessaire d'aborder l'étude de la rétrospection dans le texte puisqu'on s'est rendu compte préalablement que la mémoire joue un rôle prépondérant dans l'agencement de la narration et puis la présence de la trace autobiographique qui l'exige.

CHAPITRE II : LA RETROSPECTION DANS L'ŒUVRE

L'autobiographie n'est pas uniquement une représentation du passé, elle est un texte construit. Afin de bien ordonner les événements de sa vie, l'auteur choisit une structure précise, celle que le lecteur reconnaîtra comme étant celle de

l'autobiographie. Cependant, l'écriture bouraouienne, dans cet ouvrage, se présente comme un tourbillon de pensées introspectives : la narratrice se dévoile, commence son histoire, revient sur un détail puis l'abandonne pour le reprendre quelques pages plus loin. La romancière ou la narratrice a une façon très particulière de se dévoiler : elle commence une histoire et décide brusquement de passer à une autre grâce à une conjonction, ensuite elle reprend le cours de la pensée précédente en ajoutant d'autres détails. Pour passer d'une histoire à une autre, l'auteur utilise soit l'expression : « il y a », soit : « c'est l'histoire ».

Nous avons déjà démontré dans la première partie de notre travail que la mémoire est un moyen fortement sollicité par la narratrice pour remonter le cours de sa vie. L'autobiographie exige donc un incessant travail de la mémoire ; étant donné qu'elle est un « récit rétrospectif », alors le recours aux procédés de remémoration est une condition de l'existence de ce genre. En réalité, toute autobiographie s'écrit au passé comme un récit et tout autobiographe se doit donc de commencer à raconter sa vie dès l'enfance. En effet, il a été observé auparavant que la narration dans *Mes mauvaises pensées* s'est faite continuellement sur la base de souvenirs, et puisque l'émergence des souvenirs n'obéit à aucune règle visible, ni à aucune chronologie logique, le résultat a été une perpétuelle errance narrative au sein des souvenirs de la narratrice.

Dans ce texte le récit commence par l'âge adulte de la narratrice, de là il remonte à l'enfance mais cette linéarité n'est pas respectée par l'auteur : l'écriture ou la narration semble plus subversive ; elle trouble et renverse l'ordre chronologique : c'est une véritable boucle où le va et vient entre l'âge adulte et l'enfance est permanent. Le récit est alors caractérisé par des distorsions temporelles : l'âge adulte, l'adolescence, l'enfance ; l'autobiographie n'est donc caractérisée ni par une narration chronologique (niveau temporel), ni téléologique (niveau logique). Sans chapitres ni paragraphes, son récit avance par associations d'idées et d'émotions plutôt que selon une logique narrative ou chronologique.

L'autobiographe, d'après G. May, doit commencer le récit de sa vie à sa source, il :

« [...] procède en remontant le cours du temps partant du présent de la rédaction afin d'atteindre le passé de l'expérience qui doit faire l'objet de cette rédaction. Il s'agit là d'une condition même du genre puisque, tenant la plume dans le présent, il ne peut avoir accès à ses sources, qui sont enfouies dans sa mémoire, qu'on remontant ainsi le courant de sa vie. »¹

D'autant plus que l'emploi des temps du passé, propre au récit rétrospectif et qui apparaît comme une marque de l'autobiographie n'est pas respecté ; de plus ce qui a été constaté est que le roman *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui est presque totalement écrit au présent de l'indicatif.

En ce qui nous concerne, nous donnerons la primauté à l'analyse de l'emploi du présent dans le récit autobiographique sans négliger toutefois sa relation à l'enfance de la narratrice ; ce souci s'inscrit évidemment dans la logique de notre problématique.

A ce propos, nous pensons qu'une analyse de l'emploi du présent s'avère indispensable et digne d'une étude approfondie.

1. L'emploi du présent : la narration au présent.

En effet, le roman de Nina Bouraoui n'utilise que le présent comme temps de la narration, même lorsqu'il s'agit d'évoquer des faits du passé : « *A Alger ma mère me tricote des pulls en laine douce* », « *Quand nous jouons aux devinettes* » (p.263) « [...] je sens l'odeur de la maison de mes grands-parents algériens » (p.256)

¹ - Georges May, L'autobiographie, P.U.F. 1979, in Salim SAÏD, Etude générique, thématique et fonctionnelle de quelques autobiographies marocaines, comparées à des autobiographies africaines sub-sahariennes, Thèse de Doctorat, Paris-13, 1995, cité in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag./theses/Salim.pdf>. pp. 165-166.

« [...] je regarde par ma fenêtre, le ciel est move puis rouge de soleil, j'entends ma sœur qui pleure, j'entends les voix des hommes qui font un cercle dont ma mère est prisonnière, j'entends le vent [...], j'entends, au loin, les sables qui avancent sur la ville d'Alger. » (p.51)

On a préféré citer plusieurs exemples afin de démontrer l'emploi excessif du présent dans le récit de l'auteur. On remarque que la narratrice (l'auteur) a la volonté constante d'actualiser le passé. C'est d'ailleurs ce qu'elle tente de faire.

Mais qui parle dans ces exemples ? Est-ce la narratrice adulte ou plutôt l'enfant qu'elle était ? L'utilisation du présent abolit les frontières entre le « je » adulte et le « je » enfant.

« [...] dans l'appartement d'Alger, [...]. Ma mère écaille des rougets, ma mère brule au gaz les plumes du poulet, ma mère écosse les petits pois, ma mère bat les œufs en neige, ma mère fait monter la pate des quatre quarts. » (p.49)

Le présent souligne la présence des scènes d'enfance dans la mémoire de la narratrice. Elle se souvient de sa mère dans leur appartement d'Alger. Ce souvenir remonte bien à plusieurs années, cependant, la narratrice adulte nous donne l'impression de revoir encore tous ces faits comme si sa mère est présente devant elle entraînant d'accomplir toutes ces tâches. Par cet emploi – emploi du présent – il devient pratiquement impossible de dissocier la narratrice adulte, celle qui parle, de la narratrice enfant qui a vécu ses expériences. Le lecteur n'aura pas la possibilité de distinguer l'intervalle entre passé et présent.

Emile Benveniste conçoit un système bipolaire des temps verbaux, il précise dans son ouvrage : *Problèmes de linguistique générale I*, que :

« Les temps d'un verbe français ne s'emploient pas comme les membres d'un système unique, ils se distribuent en deux systèmes distincts et complémentaires. Chacun d'eux ne comprend qu'une partie des temps du verbe ; [...], ces deux

*systèmes manifestent deux plans d'énonciation différents, que nous distinguerons comme celui de l'**histoire** et celui du **discours**. »¹*

Il nous revient de déterminer la part qu'occupe le discours dans l'œuvre, point qui apportera plus de précision sur l'appartenance ou la non-appartenance de l'œuvre au genre autobiographique.

Le système du discours exige un locuteur et un auditeur ; le locuteur dans le cadre de l'autobiographie est l'autobiographe lui-même c'est-à-dire, ici, la narratrice qui s'adresse au docteur C. désigné par le pronom personnel « vous », son psychanalyste mais également à l'ensemble des lecteurs potentiels.

Observons l'exemple suivant :

« Je suis au club des pins avec ma mère, c'est l'hiver, les petites maisons blanches sont fermées, nous marchons sous les arbres, il y a l'odeur de résine, j'entends les rouleaux contre les rochers, nous marchons vers la plage, déserte, ma mère retire ses chaussures, il y a ce vent, nous marchons contre lui, ma mère porte ses lunettes, ses lunettes de soleil, elle est en jupe avec un cardigan, il y a cette odeur, de sable, d'eau d'écumes, le soleil est froid, la lumière est comme transparente sur nos corps qui avancent. » (p.21)

En l'absence de toute information temporelle supplémentaire, les événements au présent de ce passage sont difficiles à cadrer temporellement. La narratrice, vit-elle ces événements au présent actuel ou se remémore-t-elle des faits appartenant à la période de son enfance ? Cette hésitation qui ressort de l'expression temporelle dans le style de Bouraoui traduit la difficulté à déterminer l'ancrage temporel des événements.

La beauté de l'Algérie exerce en fait une fascination sur la narratrice ; c'est pourquoi ces scènes demeurent inoubliables pour elle, ancrées dans sa mémoire. L'emploi du présent renforce cette idée de la présence du souvenir :

¹ -Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale I, Paris, Gallimard, 1966, p. 238.

« [...] je descends dans le parc de la Résidence, il y a cette odeur de nêfles, d'oranges, de fleurs, de résines, il y a quelque chose de sensuel qui efface, vite, toute idée de mort. » (p.31)

En plus, nous avons relevé des présents employés avec des déictiques temporels référant au passé :

Lors de leurs vacances à la montagne avec la famille B., pendant l'été 1980, la narratrice se souvient : « [...] pendant l'été mille neuf cent quatre-vingt [...] Notre appartement est dans un grand chalet en bois, nous occupons le deuxième étage, je partage ma chambre avec ma sœur, il y a cette odeur de sapin » (p.229)

Ici le présent utilisé par l'auteur est un présent à valeur du passé comme nous l'indique le circonstanciel de temps « pendant l'été mille neuf cent quatre-vingt » Cette indication temporelle se trouve en contradiction avec l'emploi du présent ; c'est l'une des marques qui peut nous indiquer qu'il s'agit d'un présent de narration et non d'énonciation.

Evoquant sa grand- mère française, elle dit : « [...] pendant nos grandes vacances des années soixante-dix, la voilà, si gaie, dans sa cuisine, elle dresse la table, elle ébouillante les tourteaux, elle casse les œufs sur les crêpes bretonnes. » (p.141)

Au lieu d'utiliser l'un des temps du passé pour se remémorer ses souvenirs pendant ses vacances estivale des années soixante-dix, l'auteur préfère faire appel au présent. Elle revoie les scènes où sa grand-mère préparait le manger.

Ce même procédé d'écriture est employé dans la scène de l'été 1976 « [...] je suis dans le garage de ma tante Joëlle, c'est l'été mille neuf cent soixante-seize, l'été de la canicule. Je suis avec mon cousin » (p. 32-33)

Ce présent de narration se charge de ramener le passé au présent en se substituant aux temps du récit.

Ce sont les déictiques temporels tels que les adverbes qui indiquent alors la valeur temporelle ; ils portent l'information temporelle de l'énoncé et permettent de distinguer le présent de narration des autres emplois de ce temps.

Les temps principaux du récit sont le passé simple et l'imparfait, à l'inverse du discours qui compte trois temps fondamentaux : le présent, le futur et le passé composé. L'emploi du présent pour des faits passés traduit l'intrusion du discours dans le récit autobiographique, c'est une forme d'anomalie qui transforme le récit lui-même en discours :

« Le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible, car, qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre, le « maintenant » et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde. »¹

Ce que nous avons constaté c'est l'intrusion du « présent de narration » qui contraint le récit autobiographique, et finit ainsi par dominer les temps du récit.

L'emploi du présent transforme le passé de la narratrice enfant en discours actualisé et déstabilise le récit autobiographique en le condamnant à la reddition, à la disparition.

Benveniste ne se déplaît pas de souligner que : le présent, le passé composé et le futur sont bannis du récit. Le texte de notre corpus est cependant contaminé par ces temps. Le présent (de narration) est employé là, où nous devrions rencontrer l'un des temps du récit. Avec cet emploi, l'écriture de Nina Bouraoui est introduite dans une zone d'ambiguïté : le lecteur ne sait plus alors s'il s'agit de la voix de la narratrice adulte ou enfant ou adolescente.

Dans toute l'intégralité de ses souvenirs d'enfance en Algérie, la narratrice semble se transporter jusqu'au passé au lieu de le ramener à elle.

De manière conventionnelle, la temporalité du texte autobiographique est produite par le narrateur dans deux formes linguistiques possibles : lorsque

¹ - Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale (tome II), Paris, Gallimard, 1974, p 38.

l'événement et l'énonciation sont simultanés, le temps présent est employé par défaut et le sujet et l'objet de la narration coïncident ; si à l'inverse, l'événement intervient à un moment antérieur ou postérieur à l'énonciation, le narrateur utilisera soit les temps du passé pour relater les événements ancrés dans un cadre temporel vécu, soit les temps du futur pour les faits qui relevant du cadre temporel non-vécu.

Le roman de Nina BOURAOUI se démarque ainsi linguistiquement par l'ambiguïté des relations temporelles qu'entretient le « je » narrateur et le « je » narré. D'après ce qui a été mentionné plus haut, son texte devient rebelle à tout ancrage temporel.

L'ambiguïté temporelle tient particulièrement, nous semble-t-il, à deux particularités : d'une part, les coordonnées temporelles sont rares, d'autre part le temps présent domine largement le texte et s'utilise à la place des temps du récit.

Le présent – temps du discours – n'a-t-il pas fini par submerger les temps du récit ? Et pour quelle raison ? Quel serait son fonctionnement dans le récit autobiographique ? En apportant une réponse à ces questions nous démontrerons effectivement la suprématie du discours et l'aspiration de la narratrice à une annihilation du temps, à un anéantissement de la durée pour « le paradis perdu ».

Quelle est la raison de ce choix délibéré de la part de l'auteur à vouloir installer avec force le présent de l'indicatif, qui supplante presque tous les autres temps ? Et quel est également, le rôle de l'omniprésence de la mémoire qui crée ce qui n'est plus et amorce le passé vers le présent ?

Afin de répondre à ces interrogations, nous orientons notre recherche du côté de l'enfance de la narratrice, et de son rapport avec cette période de la vie.

2. L'enfance en Algérie, le paradis perdu

Dès la cinquième page de son récit, la narratrice évoque son enfance :

« [...], l'Algérie qui revient par superposition d'images : la mer, la baie, les palmiers, [...], ces yeux, les yeux de mon enfance. J'ai retrouvé mon paradis – les bains chauds et profonds, l'odeur des fleurs, la lumière rose. » (p. 9)

Ce passage rend bien compte, selon nous, du lien qui unit la narratrice à sa terre première, lien qui raconte la nostalgie et l'enchantement. Ce pays avec sa chaleur, ses senteurs inoubliables revient grâce aux images que la narratrice adulte revit ; ce lieu où s'échapperait son rêve de rechercher l'espace de son enfance. La narratrice adulte se mêle joyeusement à la narratrice enfant et le passé se noie dans le présent.

Il a été signalé auparavant que l'auteur a vécu une expérience douloureuse en quittant violemment l'Algérie, son pays d'enfance. La narratrice adulte n'a rien reçu de ses affaires personnelles :

« [...] et c'est comme si j'étais restée à Alger, comme si je n'étais pas tout à fait en France, [...] rien de mes stylos, de mes papiers, de mes vêtements, rien de mon enfance, tout reste, figé, là-bas, dans ma chambre, [...] ; il manque une partie de moi. » (p.124.125)

Ici, le « je » de la narratrice prend conscience que son entité est restée en Algérie. La perte de l'enfance traduit ce manque qu'elle ressent.

Elle considère l'ensemble de ses affaires, de ses objets d'enfance laissés à Alger comme gardés dans un musée et dont le fidèle gardien est son père.

Notre étude de l'emploi du présent est donc un signe révélateur de la relation qu'entretient la narratrice avec son passé. Si la narratrice emploie le présent pour évoquer son enfance en Algérie, c'est qu'elle est incapable d'oublier son bonheur, ses joies sur cette terre, de renoncer à ce paradis, et de se résigner à en être privée.

Cette période de l'enfance évoquée chez l'auteur coïncide avec la définition telle qu'elle a été donnée par R. Barthes : « *Ce qui fait l'homme, c'est d'avoir une enfance. L'enfance, non telle qu'elle est vécue [...] mais précisément telle qu'elle est*

remémorée. »¹ Ce qui explique l'importance de la période de l'enfance dans la constitution psychologique de l'être. D'ailleurs avec cette interrogation indirecte, la narratrice ou l'auteur s'interroge sur les empreintes que laisse l'enfance sur la vie adulte de l'être humain : «*Je me demande souvent, [...] si nos peurs d'adulte ne sont pas reliées à nos égarements d'enfant* » (p.267)

Elle ne sait pas remise de la période de son enfance, car cette dernière était très émouvante pleine de sentiments et de rêves : «*[...] il ya cette tristesse sur moi, [...] douloureuse parce qu'il est difficile de dire adieu à son enfance.* » (p.235)

La narratrice adulte se transforme fréquemment en fillette, c'est le temps de l'enfance qui la chasse : «*[...] je de viens l'enfant, je deviens la fille* » (p.238) Elle court après son passé, elle ne sait pas quitter l'enfance.

«*[...] je sais pourquoi nous (la narratrice et son père) regardons ensemble les photographies d'Alger, il n'y a pas que l'enfance, il n'y a pas que la jeunesse, c'est le point le plus reculé de la mort, il est là- bas, notre paradis ; [...] il y a une forme d'éternité dans ce lieu perdu.* » (p.69) Elle cherche à immortaliser cette période de sa vie qui est l'enfance. Le déictique spatial «*là-bas* » renvoie à l'Algérie, comparée au paradis, au lieu perdu.

Encore un élément épitextuel qui s'impose pour consolider nos affirmations concernant l'importance de la période de l'enfance chez l'auteur.

¹ Roland Barthes, Le grain d'une enfance, in Le Nouvel Observateur, 9mai 1977 cité in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag./theses/mayer.pdf>. p.19.

Evoquant son enfance algérienne, notre auteur répond aux interrogations de la journaliste Dominique SIMONNET au journal *L'Express*¹ :

- D. SIMONNET : Croyez-vous que l'on est à jamais prisonnier de son enfance ?

- N. BOURAOUI : Je l'ai longtemps été. Je le suis moins. Mais je ne pense pas qu'on puisse en sortir tout à fait.

Cette révélation est fortement retranscrite dans *Mes mauvaises pensées*.

L'emploi du présent est une manière pour l'auteur de fixer le temps de l'enfance, y compris les lieux, la ville d'Alger pour qu'ils ne disparaissent pas de sa mémoire. Elle refuse que cette terre, que cette enfance s'éloignent d'elle, elle désire les rendre éternels.

L'aspect rétrospectif, autre condition indispensable à l'autobiographie, se trouve transgressé, le texte s'écrit pratiquement en un présent qui efface le recul temporel. Ne pourrions-nous pas dire que l'emploi du présent rapproche l'ouvrage de Nina BOURAOUI de la fiction et l'éloigne du genre autobiographique classique ?

L'œuvre n'est ni entièrement un roman, ni une autobiographie au sens classique. Se pose alors, une fois de plus, le problème du genre : nous pouvons nous demander, en effet, si le texte de l'auteur ne se situe pas à la frontière de différents genres, ce qui participerait à la difficulté de lire son œuvre.

Dans cette troisième partie, nous nous interrogerons sur le genre littéraire qui réunit à la fois le réel et le fictif. Ce qui nous laissera supposer un autre genre littéraire, celui de l'autofiction.

¹ Dominique Simonnet, « Nina BOURAOUI, Ecrire, c'est retrouver ses fantômes », *L'Express*, 31 mai 2004. in <http://dzlit.free/bouraooui.html>.

TROISIEME PARTIE :
LE RAPPORT AMBIGU
REEL / FICTION,
AUTOFICTION ?

Il a été constaté en deuxième partie que *Mes mauvaises pensées* n'est pas une autobiographie de type classique, n'est pas également un roman avec une intrigue évidente ; mais plutôt un genre d'écriture qui relève en même temps de l'autobiographie et de la fiction, comme le précise Marie-Madeleine TOUZIN :

« *Fiction et autobiographie intimement mêlées : aujourd'hui les textes ambigus se multiplient au point que des critiques ont proposé un terme nouveau : autofiction.* »¹

On a pu deviner facilement que derrière la narratrice pourrait se cacher l'auteur, la part du référentiel est très présente dans le texte, alors *Mes mauvaises pensées* semble répondre à ce néologisme, chose que nous allons vérifier dans ce qui suit.

Dans son ouvrage théorique *Le Pacte autobiographique*², P. Lejeune établit une classification des « écritures de soi » et plus particulièrement du récit autobiographique ; il élabore un tableau des différentes combinaisons possibles de l'autobiographie. Cependant ce tableau comporte également une case indéterminée et deux cases aveugles. Pour ces dernières cases, P. Lejeune ne trouverait aucun exemple d'œuvres qui leur correspondent ; et c'est justement, peu de temps après que, Serge Doubrovsky réagit à cette tentative de théorisation et publie son roman *Fils*³. Il certifie que son texte adopte les critères d'une des cases aveugles de P. Lejeune, et ce à partir de la concordance du nom de l'auteur et d'un pacte romanesque. Sur la quatrième de couverture de son livre, il emploie le terme : *autofiction*.

CHAPITRE I : LE MELANGE DE LA FICTION

¹ Marie-Madeleine Touzin, *L'écriture autobiographique*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993, p.79.

² P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

³ S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

ET DE LA REALITE : LE PRINCIPE DE L'AUTOFICTION.

Le terme d'autofiction émerge comme la rencontre paradoxale entre l'autobiographie et la fiction. A la suite de Doubrovsky, d'autres écrivains-professeurs, comme Alain Robbe-Grillet¹, Roland Barthes² ont écrit des autofictions dans lesquelles ils soumettent leurs propres biographies à la critique littéraire et revendiquent la réouverture des cases du tableau de P. Lejeune.

Dès lors, ce néologisme avec toutes les controverses qui lui sont liées, connaît un succès grandissant aussi bien chez les écrivains que dans la critique. Il recouvre des autobiographies rebelles et transgressives.

Le mot est donc répandu, mais que signifie-t-il exactement ?

1. Définition du concept d'autofiction :

Chose qui est sûre, c'est que ce concept apparaît comme : « *un détournement fictif de l'autobiographie* »³ Et d'après la caractérisation de P. Lejeune, l'autobiographie est un genre qui se définit par son opposition au genre fictionnel : elle ne peut se réaliser avec l'affirmation d'un pacte romanesque. Alors comment réunir entre ces deux concepts *à priori* antagonistes ?

Laurent Jenny précise dans son cours que le mot d'autofiction pourrait être comme : « [...] *une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie* »⁴

L'autobiographie se métamorphose en autofiction selon deux directions : en premier lieu une définition dite *stylistique* et en second lieu une autre *référentielle*.

¹ Alain Robbe-Grillet, *Romanesques*, Le Miroir qui revient, Paris, Minuit, 1985.

² Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.

³ Laurent Jenny, *L'autofiction, Méthodes et problèmes*, Genève, in <http://www.unig.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/index.html>, 2003.

⁴ Ibid.

Le premier type de définition porte sur le langage, autrement dit, les partisans de cette thèse certifient que certains caractères stylistiques du discours suffisent à créer ce qu'on pourrait appeler un effet de fiction. C'est le langage qui est alors l'objet de la réflexion sur l'autofiction.

Selon le second type de définition référentielle, la fictionnalisation porte sur la substance même de l'expérience vécue. Ici, la fiction affecte le contenu des souvenirs et associe le vécu à l'imaginaire.

Quoiqu'il en soit, c'est dans ce contexte littéraire, dans la rencontre paradoxale entre le genre autobiographique et romanesque, de même qu'au sein des différentes critiques, qu'émerge le concept d'autofiction et tente de trouver sa place parmi les genres existants connus sous l'expression d'« écritures de soi ».

Si on revient sur la définition de l'autobiographie proposée par P. Lejeune, ainsi que sur la notion du « pacte autobiographique » qui théoriquement décrit et atteste l'intention de l'écrivain et renseigne sur la nature du récit ; nous dégagerons des critères spécifiques qui différencient le genre autobiographique du romanesque. Mais quel serait le sort du texte littéraire qui réunit ces critères antagonistes entre roman et autobiographie et s'offre comme l'espace où cohabitent fiction et réel ? Cette interrogation nous conduit à confronter cette définition de P. Lejeune à celle de l'autofiction proposée par Serge Doubrovsky, en 1977, employée sur la quatrième de couverture de son roman *Fils* :

« Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique »¹

Cette définition révèle un contrat de lecture contradictoire parce qu'il associe fiction et autobiographie. Comment réunir simultanément fictionnel

¹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

et autoréférentiel ? En inventant ce concept, S. Doubrovsky désire s'inscrire dans les « cases aveugles » de P. Lejeune, illustrées par le tableau suivant :

Tableau¹ : Ce tableau illustre la distinction entre l'autobiographie et le roman :

Pacte	Nom du personnage	≠Nom de l'auteur	=Aucun	=Nom de l'auteur
	Romanesque	ROMAN	ROMAN	*****
Aucun	ROMAN	INDETERMINE	AUTOBIOGRAPHIE	
Autobiographique	*****	AUTOBIOGRAPHIE	AUTOBIOGRAPHIE	

A partir de ce tableau, P. Lejeune distingue entre, d'un côté des textes qui fondent un pacte de lecture romanesque, avec dissociation de l'auteur et du narrateur et avec le déploiement d'un univers fictif, et de l'autre côté, des textes qui se présentent avec un autre contrat de lecture de nature autobiographique ou référentielle. Mais, il ne semble pas que P. Lejeune envisage le cas d'œuvres où les deux régimes sont donnés en même temps, dans le même espace textuel.

¹ P. Lejeune, Le Pacte autobiographique, op. cit., p.28.

Nous pensons que, c'est à cette sorte de textes que *Mes mauvaises pensées* appartiendrait.

Le procédé d'autofiction, cette hybridité des genres, était pratiqué bien avant S. Doubrovsky, par d'innombrables écrivains qui mélangeaient différents genres.

Par ailleurs, on se doit de ne pas omettre les propos de Vincent Colonna, qui viennent cerner quant à eux, la notion, très rebelle, de l'autofiction. Il intègre dans sa thèse d'état intitulé : *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*¹, 1989, la notion d'« invention » ; pour lui, une œuvre d'autofiction est une œuvre par laquelle un écrivain :

« [...] s'invente une personnalité et une existence tout en conservant son identité réelle. »²
Dans ce cas, l'autofiction porterait sur l'expérience vécue.

Tout d'abord, il est indispensable de préciser les constantes majeures qui constitueraient les marques propres de l'autofiction, et ce malgré les différentes utilisations de ce concept. V. Colonna précise que cette notion réunit un ensemble de textes qui présentent : « la propriété commune d'être fictifs et d'enrôler leur auteur dans le monde imaginaire qui leur est propre »³ En se basant sur cette définition, nous estimons que *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui serait un texte autofictionnel puisqu'il présente une adéquation entre le pacte romanesque et le pacte référentiel, deux pactes de lecture radicalement opposés. Le « je » de la narratrice se trouve dans un jeu entre fiction et référentiel ; il opère un va et vient entre ces deux pactes.

Aussi, il est utile de s'interroger sur la réception de ce nouveau concept dans le vaste champ de la littérature. De nombreux désaccords de type théorique et même pratique concernant cette notion, déporteraient le débat vers toute une autre direction : l'autofiction serait-elle vraiment un genre littéraire à part entier ?

¹ Vincent Colonna, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse de Doctorat sous la direction de Gérard Genette, Ecole Des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1989.

² Ibid., p. 64.

³ Ibid., p.87.

De majeures et d'innombrables ambiguïtés tournent autour de la conceptualisation de cette notion, et cela depuis que S. DOUBROVSKY a baptisé ce genre *a priori* nouveau, mais qui existait bien antérieurement. Le néologisme « autofiction » se trouve alors entre diverses interprétations et transite par de multiples définitions parfois même très distantes et éloignées les unes des autres.

D'une part, certains critiques comme Gérard Genette rejettent radicalement ce concept ; pour eux : « *cette construction d'un personnage scindé entre fiction et réalité est irrecevable* »¹ D'autre part, un second groupe de théoriciens comme Vincent Colonna, Jacques Lecarme, Régine Robin et d'autres, s'interrogent sur la possibilité d'élargir la définition du concept et à regrouper l'ensemble des textes qui offrent un caractère générique hybride, voire problématique. Il serait difficile de se prononcer sur l'inscription du concept en tant que « genre » puisque les définitions varient, s'opposent et parfois s'annulent même.

Voilà ici quelques principes qui nous autoriseraient à classer notre corpus comme une autofiction.

2. Le principe de l'intention :

Dans le but de consolider notre analyse, on se réfère toujours aux déclarations de l'auteur concernant son roman ; Nina Bouraoui précise à Brice Depasse² que le genre autobiographique pur n'existe pas, l'auteur, en tant qu'être humain est incapable de rapporter l'ensemble des faits de son vécu depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Son texte sera un mélange de réalité et de fiction :

- Brice Depasse : « *J'ai un petit espoir que vous me répondiez : quelle est la part de la fiction et de la réalité ?* »
- Nina Bouraoui : « *Mais je crois que c'est très mélangé. Moi, j'aime bien partir de l'idée.... Oui, en effet, ce n'est pas un livre autobiographique parce que pour moi l'autobiographie est impossible* »

¹ Ariane Kouroupakis et Laurence Werli, L'Autofiction en question, In <http://www.ubh.fr/alb/cellam/soi-disant/01question/analyse/2b.html>.

² Brice Depasse, cf. Annexe.

Nina Bouraoui n'a nullement évoqué *l'intention* d'écrire son autobiographie, malgré la part pesante du référentiel introduite dans son récit, elle va plus loin et rejette le genre autobiographique en niant son existence.

Dans l'autobiographie, l'écriture aurait une fonction explicative par rapport au réel, à la vie, par contre l'autofiction associe entre le réel et l'écriture. Dans le premier principe de l'autobiographie, celui de l'intention, l'auteur au tant que personne réelle éprouve la volonté et témoigne de son intention d'écrire sa vie, de la raconter ; nous n'avons senti aucun désir ou souhait de la part de l'auteur à vouloir écrire son autobiographie et cela malgré la forte présence du substrat référentiel dans son texte.

Bouraoui accepte la responsabilité morale de se confesser ; mais refuse en même temps de s'offrir intégralement au regard du lecteur, elle éprouve une gêne : « *Je suis nue dans cette histoire, je suis nue et vous me regardez* » (p.69), nous pensons que son souhait, une fois son ouvrage franchit les portes de la réception, n'était guère que le lecteur serait motivé par une curiosité envers sa vie privée, plutôt que par la qualité de son écriture : « *Ce qui m'importe avant tout c'est l'écriture ; c'est le style, c'est l'invention* »¹ Comme nous venons de le voir en première partie de notre travail, l'auteur privilégie la restitution de ses sensations et le flux de ses souvenirs plutôt que la communication d'une histoire.

Pour Nina Bouraoui, il ne s'agit donc pas d'informer le lecteur, mais de lui faire sentir les choses, certes par le biais du langage, mais un langage qui perd parfois sa valeur référentielle où il serait question de retranscrire parfaitement la réalité ; fait qui fera éloigner l'œuvre de l'autobiographie au sens classique et annule le principe de « l'intention ».

¹ Brice Depasse, cf. Annexe.

3. Le principe de vérité / sincérité :

Dans la pratique, comme dans la théorie, la recherche moderne s'est interrogée profondément sur la dimension de vérité ou de sincérité, au point de la contester et de la mettre en doute. Comment dire le vrai en ayant pour instruments la mémoire et l'écriture ? C'est dans ce sens que l'autofiction intervient afin de sauver l'autobiographe des difficultés et des impasses auxquelles son projet se heurte. En effet, l'autobiographie, selon P. Lejeune, se base sur un pacte entre auteur et lecteur : le premier s'engage à dire ou à raconter le vrai, le second à le croire.

Le pacte de lecture romanesque marqué le plus souvent par l'indication péritextuelle de « roman » pourrait jouer en la faveur de l'écrivain, autrement dit, ce pacte procurerait un des avantages de l'autofiction, puisque parler de soi conduit nécessairement à parler des autres mais surtout cela s'effectue sous l'enveloppe de la fiction. En effet, le recours ou l'usage de cette indication de « roman » qui nuit au processus autobiographique, se révèle être pour l'autofiction un avantage de premier degré en tant qu'il permet justement ce détachement de l'écrivain, homme social, de l'auteur-narrateur.

En effet, la dimension de « vérité » s'ajoute aussi au caractère ambigu de l'autofiction ; comment le lecteur pourrait-il juger de la véracité des propos de l'auteur, à moins de connaître sur les bouts des doigts la biographie de l'auteur ?

En désirant écrire sa vie, l'autobiographe ne peut s'abstenir de révéler en même temps la vie des autres car séparer son vécu du vécu des autres est un fait impossible. D'ailleurs la connaissance de soi passe par la connaissance des autres.

4. Dire les autres :

Afin d'écrire sa vie, son enfance, la narratrice de *Mes mauvaises pensées* écrit en parallèle la vie des autres personnes, particulièrement des femmes qui l'ont côtoyée : sa mère, sa sœur, Diane, la Chanteuse, ses grands-parents français... Nina Bouraoui, dans son texte rapporte certains indices de la biographie des autres ;

elle joue avec les frontières entre l'autobiographique et le romanesque : ces personnes réelles introduites dans son récit comme l'Amie, Diane, la Chanteuse... auraient-elles uniquement le rôle de personnages romanesques, ou plutôt leurs vies privées sont exposées en même temps que certains éléments référentiels de l'auteur ? Bouraoui a-t-elle été prudente en dévoilant le récit de vie des autres ?

C'est elle qui, dans son texte même, répond à ces interrogations à travers les propos de la narratrice :

« Je crois que je me contrôle avec vous, ma voix n'est pas libre, je suis encore prise dans la culpabilité, je vais peut-être vous mentir sur mon enfance, vous savez, et il ne faudra pas m'en vouloir, j'ai toujours voulu protéger les gens que j'aime, c'est peut-être aussi une forme de protection vis à vis de moi-même » (p.34-35)

Quelles que soient ses précautions, l'auteur ne peut : « *se confesser sans confesser les autres* »¹ C'est la raison pour laquelle les auteurs préfèrent afficher le sous-titre « roman ». Le recours à l'autofiction, en associant pacte romanesque et pacte référentiel, serait une sorte de solution judicieuse permettant de résoudre certaines difficultés propres à l'écriture de soi.

Pour servir cette fin, la narratrice met en scène certains personnages de son entourage.

A cet égard, nous citons quelques passages où l'auteur, tout en se racontant, n'exclut nullement la vie des autres. Nina Bouraoui rapporte quelques éléments biographiques de sa mère ; elle relate les peurs et la souffrance de celle-ci à cause du grand-père qui n'a jamais réussi à accepter que sa fille puisse épouser un étudiant algérien : « [...] cet homme (son grand-père) qui a tant blessé ma mère – « *Tu finiras mal* » ; « *Tu l'as épousé pour m'embêter* » » (p.77). Sa mère est contrariée par ses peurs, terrifiée devant cet homme grand et impitoyable, elle se sent si petite devant lui, elle ne réussit jamais à grandir : « *ma mère reste la prisonnière de son père qui l'étouffe* » (p.134. 135) Cet homme se moquait continuellement de sa fille, qui

¹ George Sand reproche à Rousseau « d'avoir confessé Madame de Warens en même temps que lui » Histoire de ma vie, Paris, Calmann-Lévy, t.13, p.11 in <http://www.fabula.org/forum/colloque99.php>.

transforme sa voix en voix de petite fille en sa présence : « *Nous ne serons jamais qui est cet homme, c'est tout le drame de ma mère* » (p.163). L'auteur se souvient que la veille des quarante ans de mariage de sa mère, son père lui dit : « *Tu es la honte de la famille* » (p.223) En plus , la pauvre mère souffrait d'un asthme tueur ; l'auteur décrit soigneusement la scène de la maladie de sa mère dans l'appartement d'Alger, entourée par un groupe de médecins : « [...] *il y a la scène du corps allongé sur le canapé rayé, les mains des médecins sur sa peau, [...] ma mère s'est endormie, il n'y a que son dos, tourné, il n'y a que ses cheveux blonds, puis l'immense lit, l'immense masse, qui noie son corps, son corps de plomb, et la bassine, tout près, pour cracher le liquide qui étouffe, l'asthme* » (p.50.53) Voilà que l'auteur dévoile des éléments biographiques de la vie intime de sa mère.

De même, l'auteur nous livre certaines données propres à la vie de la Chanteuse, comme par exemple ses désirs d'entrer en relation amoureuse avec des personnes plus jeunes qu'elle afin de perpétuer sa jeunesse car elle refuse de vieillir : « *La Chanteuse ne voulait pas vieillir, elle aimait les jeunes pour garder sa jeunesse, elle aimait les jeunes pour figer ses succès* » (p.47)

Elle dévoile un secret que cache la Chanteuse et qu'elle refuse d'admettre : celle-ci est née à Alger mais n'accepte pas cette réalité, elle est prudente pour que personne ne sache cette vérité: « *Tu es la seule à savoir, que je suis née à Alger* » (p.207)

En avançant de cette manière, quelques événements factuels concernant la vie privée de la Chanteuse, l'auteur risquerait de s'immiscer dans la vie d'autrui, d'ailleurs la première chose qui se présente à l'esprit du lecteur c'est celle d'assouvir et de satisfaire sa curiosité à propos de l'identité de la Chanteuse : qui est la Chanteuse ?

En revanche, elle se demande continuellement si elle a le droit de dévoiler la vie des autres : « [...] *je ne sais pas si j'ai le droit de vous raconter cela.* » (p.269)

Quelque soit le degré de vérité de ces faits dévoilés, la chose qui est sûre est que l'auteur a pleinement réussi à semer le doute concernant ces données qui restent gravées dans l'esprit du lecteur.

Dévoiler de cette manière le secret familial, la vie intime des personnes de son entourage : « [...] il y a une écriture de l'histoire familiale, parce que ces histoires font partie de moi. » (p.196) ; Nina BOURAOUI se réfugie derrière le pacte romanesque du périphrase afin d'exposer ce qui ne doit pas être dévoilé, elle frôle des frontières de « L'interdiction », du « non-dit » familial ou sexuel. L'autofiction procure donc toute sorte de liberté ; et si *Mes mauvaises pensées* en serait une, où l'auteur avance des choses qui sont vraies, puis d'autres totalement fausses ; nous dirons qu'elle a pleinement réussi à brouiller les pistes dans ce tourbillon de pensées introspectives.

Le lecteur comme le critique se posent la question : Bouraoui en puisant dans la vie privée des personnes de son entourage familial et amical ne pratique-t-elle pas l'écriture de l'indiscrétion ou de la délation ? C'est encore la narratrice de notre corpus qui répond à cette interrogation : « [...] j'ai toujours voulu protéger les gens que j'aime » (p.34.35) L'auteur recourt aux affabulations mensongères afin de protéger les personnes de son entourage.

L'auteur a un grand souci du contrôle, son récit introduit un nombre considérable de personnages sans noms ; ou plutôt ils sont présentés en ayant recours à des initiales : madame B., sa fille M.B., le groupe de chanteuses invité à la réception de la Chanteuse : « Il y a d'autres chanteuses, dont je ne donnerai que les initiales : S.V., B.F., M.L., C.L. » (p.247) Ne pas donner des noms à ses personnages relève de la confidentialité et l'intimité des autres.

Par cela, nous affirmons que Bouraoui est soucieuse de ménager ses proches, elle respecte la vie privée des personnes citées dans son roman. C'est ici justement, l'un des méfaits du genre autobiographique où l'autobiographe en dévoilant la vie d'autrui et plus spécialement des plus proches court le risque de les contrarier.

Il serait peut-être utile de signaler l'exemple de plusieurs autobiographes qui ont préféré attendre la mort de leurs parents pour publier leurs œuvres autobiographiques ; nous citons : « Proust [...] a dû attendre la mort de ses parents pour commencer son œuvre, tant il craignait apparemment que ses livres ne les tuent comme il l'avait souhaité dans son roman familial »¹ précise Marthe Robert dans son ouvrage : *Roman des origines et origines du roman*. Même Alain Robbe-Grillet n'a entamé son triptyque *Romanesques*, considéré comme autofiction, qu'un an après la mort de sa mère. Dans le même souci, Serge Doubrovsky qui : « [...] ne publie *Fils* qu'après la disparition de sa mère, destinataire posthume et privilégié du livre »² et ce, malgré le fait que son œuvre a été sous-titrée autofiction.

En mélangeant référentiel et fictionnel, l'auteur conclut un pacte d'une toute autre nature : pacte autofictionnel avec le lecteur et ne risque pas d'être poursuivi pour diffamation. Il faut, en effet, dire qu'effectivement : « [...] la fiction protège »³

Le pacte de sincérité établi dans l'autobiographie est remise en question : « [...] j'écris avec un visage masqué » (p.154) La vérité n'est plus tenable, elle est brisée : « [...] je porte un voile [...] mon travail d'écriture est aussi un travail de faussaire » (p.194) Nina Bouraoui choisit de déformer le réel par la fiction, elle fabrique un « faux-réel » où elle s'invente.

Certains faits se présentent alors comme des mensonges forgés à partir de l'imagination de l'auteur.

Il est pertinent de dire que certains auteurs préfèrent titrer leurs textes de romans ; qui sera une forme de protection pour éviter l'accusation d'indiscrétion par rapport à autrui ou pour couvrir les failles de la mémoire. L'exactitude, parfois invérifiable, compte moins que le désir de revivre l'élaboration, réelle soit-elle ou

¹ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1987, p.64
in <http://www.fabula.org/forum/colloque99.php>.

² Mounir Laouyen, *L'Autofiction : une réception problématique*, p.2
in <http://www.fabula.org/forum/colloque99.php>.

³ Annie Ernaux, *Vers un je transpersonnel*, in *Autofictions & Cie* (Colloque de Nanterre, 1992/ RITM, N°6, p.219) in <http://www.fabula.org/forum/colloque99.php>.

fictive, du souvenir. Il est certain que le degré de réalité attaché au souvenir se déforme tant par la subjectivité que par la transcription langagière.

Cependant, le principe de vérité/ sincérité sur soi ou sur les autres permettrait-il à lui seul de lever l'ambiguïté sur le statut générique de *Mes mauvaises pensées* ? Il existe, en effet, un tout autre indice revendiqué par les théoriciens qui s'intéressent au concept d'autofiction, c'est celui de l'invention : « *Celui qui dit « je » dans le livre est le je de l'écriture* »¹

CHAPITRE II : STRUCTURES DU « JE » CHEZ L'AUTEUR

1. Spécificités de l'écriture autofictionnelle :

En examinant l'incipit de *Mes mauvaises pensées*, nous remarquons l'utilisation d'allitération en [v] (consonne labiodentale) et en [t] (occlusive dentale), l'incipit se présente comme suit :

« *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. Quelqu'un qui n'est plus moi que j'aurais longtemps tenu, longtemps étouffé.* » (p.5)

Toujours à propos de l'incipit, on remarque aussi la présence d'anaphore obsédante :

« *J'aimerais me défaire de mon cerveau,
j'aimerais me couper les mains,
j'ai très peur, vous savez,
j'ai très peur de ce que je suis,
j'aurais eu l'impression de prendre sa place,
j'aurais eu l'impression d'être son messenger,*

¹ Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Le Seuil, 1981, p.267, in <http://www.fabula.org/forum/colloque99.php>.

j'aurais eu l'impression de lui devoir une histoire.
Je ne suis pas venue pour voler [...]
je ne suis pas venue pour vérifier [...]
je ne suis pas venue pour vous séduire [...]
je pourrais m'agenouiller,
je pourrais vous supplier [...]
J'aurais dû venir plus tôt,
j'aurais dû vous appeler, il y a un an,
j'aurais dû séparer son histoire de la mienne. » (p. 5)

L'anaphore en « je » en début de « vers », à laquelle s'ajoutent d'autres anaphores, celles des verbes par exemple. De la sorte, l'incipit devient un poème parcouru d'allitérations et d'assonances. Pour mieux sentir ce rythme poétique, on a choisi de rajouter volontairement des retours à la ligne à la fin de chaque proposition ou phrase, alors l'incipit apparaît comme un poème, avec des vers libres. Aussi, l'expression « *j'ai des mauvaises pensées* » se décline de façon obsessionnelle tout au long de l'œuvre.

Ce n'est pas uniquement le cas de l'incipit, mais plutôt, toute l'œuvre de l'auteur devient un texte parcouru d'allitérations et d'assonances. En se penchant sur ces effets de *ressassement*, sur l'abondance d'*allitérations* et d'*assonances*, nous retrouvons certaines spécificités de l'écriture autofictionnelle telle qu'elle est définie par S. Doubrovsky, définition citée précédemment. *Mes mauvaises pensées* se présente effectivement comme une « *aventure du langage* »¹ Le langage, chez Bouraoui, est une source qui ne s'épuise pas, la romancière est capable de parler longtemps de quelque chose et de se montrer intarissable sur un thème quelconque.

Le texte se poursuit sans fin, en boucle, en répétant les mêmes pensées ; à chaque fois, le lecteur a l'impression de lire à nouveau les mêmes souvenirs de la narratrice. En effet, le lecteur rentre dans le monde de la narratrice qui se dévoile, qui raconte

¹ Serge Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977.

un détail, puis l'abandonne pour y revenir quelques pages plus loin. Est-ce-que les répétitions ne suscitent-elles pas des réactions de lassitude chez le lecteur ?

Ce même ressassement a été ressenti dans la dernière autofiction de S. Doubrovsky : *Laissé pour conte*¹, cet effet a été considéré par certains critiques comme chose admirable en tant que : « le nerf d'une poétique »², et n'a été nullement décrit par des réactions de lassitude. D'ailleurs, S. Doubrovsky lui-même apporte des explications concernant ces répétitions : « un écrivain écrit toujours les mêmes livres, mais autrement, là le hic, il a droit à des obsessions, pas à des redites »³. Le ressassement, chez Nina Bouraoui pourrait s'expliquer par l'effort pour trouver un équilibre psychologique, ou une tentative d'auto-analyse.

C'est ainsi que, dans *Mes mauvaises pensées*, la même histoire est racontée plusieurs fois et à plusieurs endroits : les scènes des noyades, la maladie de sa mère, la haine et la répulsion envers son grand-père français, le manque d'amour ressenti par ses grands-parents français, le besoin d'écrire, les phobies qui entraînent la violence.

Pour notre part, on n'a guère ressenti un quelconque ennui ou lassitude en lisant l'œuvre, bien au contraire, *Mes mauvaises pensées* présente un style captivant qui accroche le lecteur.

Il a été démontré en deuxième partie que l'intertextualité ne cherche pas à se dissimuler dans l'œuvre. Dans cette perspective, il est possible d'admettre que l'intertextualité, peut être prise comme moyen participant à la fiction car l'auteur voit certains aspects de son vécu à partir de ses lectures. A cet égard, elle associe sa vraie vie au monde de la littérature, où la fiction occupe une place prépondérante : « Souvent, je préfère lire au lieu d'écrire, parce que la lecture m'arrache au réel » (p.45)

¹ S. Doubrovsky, *Laissé pour conte*, Paris, Grasset, 1999.

² Damien Zanone, *Le ressassement dans laissé pour conte*, les temps Modernes 611-12, 2000, p.171.

³ Ibid. p.45.

Toute scène vécue transcrite n'échappe pas à une mise en langage qui en dirait toute la profondeur, ou même toute la réalité. De cela, le langage apparaît comme le lieu où s'opère la compréhension de soi :

«Je fais souvent le rêve du livre idéal, qui s'écrirait dans un état d'inconscience, un livre qui dirait le secret de notre famille, un livre surgi de l'hypnose, le livre de la vérité, puisque c'est cela le grand problème : savoir ; il faut que je sache »
(p.164)

Il faut entrevoir ici l'ombre de l'écriture automatique ; qui indique l'importance des mécanismes psychiques dans la composition narrative. En outre, l'auteur cherche sa vérité dans les mécanismes de l'Inconscient. Elle associe son écriture au rêve, à l'hypnose afin de découvrir la vérité sur le secret familial.

Dans l'écriture de soi, le réel est rapporté, et le référentiel s'inscrit dans un discours de type narratif ; c'est un récit factuel, alors que Nina Bouraoui travaille davantage la forme du discours, le matériau langagier.

2. Le principe de l'invention :

Serge Doubrovsky précise dans *Le Livre brisé* : « [...] Si j'essaie de me remémorer, je m'invente [...] Moi, suis orphelin de moi-même »¹ Cette précision semble joindre les propos de l'auteur qui précise à Brice Depasse : « [...] on ne peut pas ramasser tout ce qu'on a connu, rencontré et traversé. L'acte d'écrire est déjà un acte de transformation, [...], c'est-à-dire que le réel est reconstitué et réinventé »²

Si on part du principe que l'autofiction est la fictionnalisation de soi c'est à dire partir de la réalité pour la recréer, et puisque l'espace autofictionnel oscille entre le réel et la fiction, alors l'auteur, pour écrire son autofiction, part de sa personne réelle pour fonder une seconde personne qui n'existe qu'à travers l'écriture : « [...] l'écriture m'a transformée, je crois, je ne suis plus la même. » (p.142).

¹ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p.212.

² Brice Depasse, cf. Annexe.

Certes, la romancière se dit, se raconte mais dans le but de vivre son écriture, de se recréer : « *J'ai toujours voulu fuir la vie, l'écriture et l'amour en sont les ultimes moyens* » (p.8) Bouraoui confère à l'écriture la puissance de fuir, de rejeter le réel en le transformant en un monde rempli de fantasmes.

Conjugué aux autres facteurs que nous venons de citer, ce principe d'invention, propre à l'autofiction, figure également dans *Mes mauvaises pensées* parmi ceux qui nous autoriseraient à parler de ce concept.

« Qui suis-je ? » la narratrice se pose continuellement cette question dans son récit : « *Avec les mauvaises pensées, j'ai si peur de ne plus savoir qui je suis* » (p.247) Elle répond plus loin qu'elle existe par l'écriture et dans l'écriture, qui est alors comme le lieu de la vérité existentielle. Le « je » de la narratrice s'insère dans l'écriture et insère l'auteur elle-même. Dès lors, nous aborderons le rapport de l'autofiction à cette question : qui suis-je ?

Savoir qui je suis c'est savoir où je suis, c'est à dire se situer, trouver sa place, chercher son rapport à l'espace. Nina Bouraoui ne cesse de lier intrinsèquement son identité à l'espace où elle se trouve : « [...] *quand je cherche ce que je pourrais être, ou ce que je pourrais devenir, à Paris.* » (p.97) Pour l'auteur, le soi prend la forme d'un discours réflexif.

L'éruption de l'imaginaire dans le réel de l'auteur, fonde le caractère autofictionnel de ce texte présenté sur la couverture comme roman. La méditation chemine à partir des images et des sollicitations de la fiction : « [...] *il faut de l'imagination pour se raconter, pour trouver la réponse à la question « Qui suis-je ? »* » (p.55)

Cette dichotomie réel/ fiction est d'ailleurs réaffirmée à la page 63, lorsque la narratrice précise qu'elle se situe entre la vérité et le mensonge : « *Il y a des auteurs qui masquent, d'autres qui ont choisi la vérité, moi je suis entre deux* » Cette citation signale la volonté de l'écrivain à mélanger le romanesque et le véridique.

Se situer dans cet entre deux, mi-véridique, mi-fictif, procure au texte son aspect autofictionnel, et l'éloigne du sens classique de l'autobiographie. D'ailleurs, on peut

qualifier l'écriture de Nina Bouraoui, comme l'écriture de la recherche d'un espace qui se trouve en perpétuel mouvement : « *Je reste entre les deux pays. Je reste entre deux identités. Mon équilibre est dans la solitude, une unité. J'invente un autre monde. Sans voix. Sans jugement. J'apprends à écrire* » (p.26)

Alors que l'autobiographe se complaît et trouve son plaisir dans le lieu de son vécu, dans l'espace clôturé par son réel, Nina Bouraoui, à l'inverse, se tourmente, s'échappe vers l'espace fictionnel et revient continuellement sur ses interminables voyages en recréant le réel ailleurs dans l'écriture. Ce sont les pouvoirs de l'écriture et du langage comme lieu de quête identitaire, ou de la vérité existentielle : « [...] *mon écriture est ma vision des choses.* » (p.171) Ce qui a véritablement de l'importance aux yeux de Bouraoui, c'est de composer une œuvre qui puisse séduire le lecteur, elle cherche, en premier degré, à accomplir sa vocation d'écrivain, d'inventer et de « créer ». L'écriture sera donc le refuge de cette éternelle déracinée. Ecrire pour Bouraoui serait sa façon de prendre sa place dans le monde, de la créer.

Si on reprend la définition de l'autobiographie telle qu'elle est décrite par P. Lejeune, nous admettons que celle-ci est un récit où la narration obéit à une chronologie logique allant de la période d'enfance jusqu'à l'âge adulte c'est-à-dire le moment de l'écriture. Raconter sa vie c'est adopter l'attitude de celui qui se dit, s'explique, se justifie selon une succession de différentes étapes rétrospectives pour permettre la compréhension logique de son récit. Or, le texte de l'auteur n'obéit nullement à ce souci de linéarité, il avance par superposition d'idées et d'émotions plutôt que selon une logique narrative ou chronologique. Il obéit, au contraire au déroulement de l'écriture ; Bouraoui se place dans le présent de l'écriture, elle vit ce qu'elle raconte au lieu de raconter ce qu'elle a vécu.

Le « je » invente ce qu'il a été pour construire ce qu'il est. C'est pourquoi le sujet n'existe pas hors de l'écriture, c'est cette dernière qui va fonder son existence.

L'extrait qui suit montre bien que l'écriture de *Mes mauvaises pensées* est un édifice dans lequel le « je » de la narratrice existe, circule et vit : « *J'ai construit un édifice, je circule à l'intérieur de cet édifice, j'en ouvre chaque porte, chaque secret.* » (p.241)

Le « je » étant pour l'auteur une sorte d'*alter ego*, c'est-à-dire le même mais réfléchi dans le miroir de la fiction. Dans tout le récit, le « je » de la narratrice est en perpétuelle construction : « *Je garde les mots d'Eileen Gray : « Il faut déconstruire avant de construire » »* (p.270) En s'inscrivant dans l'autofiction, l'écrivain va vivre son écriture afin de donner sens à son vécu. Nina Bouraoui avait 38 ans lorsqu'elle a écrit *Mes mauvaises pensées*, or l'autobiographie est un genre réservé généralement à des personnes âgées, qui éprouvent la nécessité de s'expliquer, au soir de leurs vies ; ce qui est à l'opposé de l'écrivain de l'autofiction qui cherche ce qui le fait encore vivre.

La narratrice ou l'auteur se cherche dans les histoires qu'elle fabriquerait sur elle-même, à partir d'elle-même, en empruntant les chemins de la dissimulation, du jeu et de la projection, car l'imagination est à la base de son projet.

A cet égard, Bouraoui exprime son adhésion à la conception lacanienne du sujet qui précise que toute autoreprésentation est une fictionnalisation parce que le moi est le produit du langage. La réalité représentée n'est pas et ne peut guère être la réalité telle qu'elle est objectivement, mais c'est toujours la réalité telle qu'elle est vue, conçue à travers le « moi » de l'auteur.

La narratrice, ce sujet est ainsi donné à saisir dans cette fictionnalisation de soi, de son propre vécu, dans le récit qu'il produit.

En se plaçant dans une autobiographie classique, Nina Bouraoui, lorsqu'elle écrit : « *le 67, c'est ma date de naissance* » (p.38) Elle ne peut pas mentir sur cet indice, sinon ce serait compromettre sa crédibilité ; mais quand elle écrit : « *[...] je pense qu'il faudrait que je tue le père de ma mère pour qu'elle respire enfin* » (p.80) Ce serait une déclaration invérifiable qui représente une auto-interprétation ; autrement dit il est possible que Nina Bouraoui déteste réellement son grand père ou

au contraire ce serait juste un trompe l'œil. Il est clair que les énoncés fictifs véhiculent, eux- aussi, du sens, et sont susceptibles à ce titre de participer à une recherche de la vérité : « *Il n'y a que ma vérité, vous savez, il n'y a que mon interprétation des choses.* » (p.194)

Il serait difficile de vérifier l'ensemble des indices biographiques de l'auteur ; Bouraoui peut introduire des faits factuels opposés à la réalité ; dès lors son œuvre sera plus proche d'une autofiction que d'une autobiographie, à savoir que l'autofiction joue librement avec les types de faits.

Ici, dans *Mes mauvaises pensées*, la frontière qui sépare l'espace de la fiction de celui du réel n'est peut être pas aussi claire que semble le dire G. Genette dans son livre : *Fiction et diction*¹. A cette question d'opposition fiction/diction, ce dernier permet de classer des types de textes en se basant sur une échelle taxinomique ; en revanche, lui aussi comme P. Lejeune, ne s'intéresse pas aux textes au statut littéraire ambigu où l'association entre les deux pactes antagonistes *à priori* est envisageable.

La narratrice, et par là même l'auteur, se cherche, manifeste un désir d'autodéfinition, captivée par son moi, elle tombe dans une auto-analyse où elle s'y attarde pour se faire plaisir.

Elle éprouve la volonté de saisir, à travers la réalité, une réalité d'un autre ordre. Elle veut créer une réalité différente à travers le langage.

Les disjonctions, les troubles partent alors du silence, du non- lieu pour trouver enfin une place au sein de l'écriture : « [...] *mes livres sont devenus mes livres-miroirs* » (p.24)

¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, Poétique, 1991.

Une fois encore la notion d'intertextualité intervient et nous autorise à l'utiliser afin de réaffirmer notre propos sur le mélange des genres chez notre auteur. Il a été démontré précédemment que Nina Bouraoui dialogue, sur le plan thématique avec Hervé GUIBERT :

« [...] Guibert est mon propre feu, je rêve d'une transmission, d'un langage siamois, le sien sur le mien comme deux corps imbriqués » (p.42)

Les écrits de ce dernier se caractérisent par un mélange du vrai et du faux : à titre d'exemple nous citons son livre : *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*¹ qui porte en son paratexte l'indication « roman » mais qui comporte en même temps une forte trace autobiographique, puisqu'il y a identité du personnage principal et de l'auteur. Il s'agit d'un personnage-narrateur qui a appris sa contamination par le virus du Sida (l'auteur même est décédé à cause de ce virus) ; il raconte son parcours trainant son corps souffrant de l'avancée de la maladie, sans avoir négligé la profonde réflexion sur la mort. D'ailleurs, l'auteur, lui-même, dans un entretien déclarait :

« Pour écrire de la fiction, j'ai besoin d'un socle de vérité. Sur ce socle, mon plaisir est de couler quelques particules de mensonge, comme une greffe, un point de suture. »²

Alors, il serait possible de parler d'intertextualité au niveau formel, puisque les textes des deux auteurs s'offrent à une incertitude générique.

La plupart des écrits de Guibert place en leur centre un moi omniprésent. Il y a davantage chez lui une écriture du corps, antérieure au sida, qu'une écriture de la maladie. C'est un moi poussé à l'extrême, au bout du dévoilement. L'ensemble de ses textes le disent, le mènent au dévoilement total, et au dénuement impudique.

¹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.

² Entretien avec Antoine de Gaudemar du 20 octobre 1988, cité in « Du para au méta texte, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* », R. Sarkonav, *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Textes réunis par R. Sarkonav, Paris, La revue des Lettres Modernes, 1997, p.157 in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag./theses/mayer.pdf>.

« Le sujet guibertien a cette faculté de faire de lui un autre, de s'auto-engendrer dans et par la littérature, de s'inventer dans la textualisation d'un « je » alors insaisissable »¹

Plusieurs critiques considèrent que Guibert a renouvelé le genre autobiographique, et que ses écrits du moi ont largement contribué à vulgariser la notion d'autofiction. Puisque H. Guibert est l'être qui inspire notre auteur, ne pourrions-nous pas admettre qu'elle, la fidèle disciple, suit le chemin de son maître et transgresse elle aussi les normes génériques en inscrivant son texte entre autobiographie et fiction, comme le faisait Guibert ?

Voilà encore un autre indice intertextuel qui nous autoriserait à classer *Mes mauvaises pensées* parmi les textes autofictionnels.

¹ Arnaud Genon, Que reste-t-il d'Hervé Guibert aujourd'hui ?, 11 septembre 2006, in <http://www.larevuedesressources.org/article.php3?idarticle=361>.

QUATRIEME PARTIE :
LE REFERENTIEL EN
SITUATION
D'INTERCULTURALITE

Au terme de la troisième partie, il a été affirmé que Nina BOURAOUI adopte un flou générique dans sa production qui se développe sur deux axes superposés : l'un référentiel où le souci constant de puiser dans le fait réel du vécu, et l'autre fictif. Par conséquent, *Mes mauvaises pensées* pose la question des limites entre la fiction et l'autobiographie et se situe dans l'interpénétration de modes d'expression et d'invention de soi ; fait qui a été confirmé dans les parties préalables, et qui ne manque pas de susciter maintes interrogations : pourquoi justement cet « entre-deux » générique ? Ce mélange de genres ne peut-il pas être expliqué par la situation d'interculturalité dans laquelle se trouve notre auteur ? L'identité culturelle de l'auteur ne pourrait-elle pas justifier l'ambiguïté générique de l'œuvre ? Est-ce que l'appartenance de cet auteur à deux rives de la Méditerranée peut expliquer la nature de ses écrits ?

Toutes ces préoccupations trouveront réponse dans cette quatrième partie de notre travail de recherche, où il sera question de traiter la situation d'interculturalité de l'auteur.

La critique littéraire a démontré que lorsque l'identité de l'auteur relève de l'interculturel, cela a incontestablement des conséquences sur sa production littéraire, le culturel peut être un prisme de lecture pour l'analyse littéraire.

Le langage littéraire véhicule nécessairement une charge culturelle, et on peut dire que l'interculturalité affecte, détermine la forme même des écrits et déplace les frontières entre les genres littéraires afin d'enfanter une production en perpétuel mouvement.

Dans cette perspective, nous proposons de chercher dans *Mes mauvaises pensées* les traces de l'interculturalité de l'auteur, puisque son vécu et son imaginaire prennent leur source dans deux cultures différentes, deux pays différents, deux langues différentes.

CHAPITRE I : LA QUETE DE L'IDENTITE :

Nombreux sont les écrivains femmes qui sont divisées entre le Maghreb et la France, soit par leur naissance ou leur parcours biographique ; et qui produisent des écrits romanesques ou autobiographiques, en traduisant en mots leur difficile appartenance et où se jouent des rapports de pouvoir entre identités et entre sexes.

Nous savons que Nina Bouraoui est, de fait, et de part sa filiation en situation d'interculturalité : de mère française et de père algérien, elle est seconde fille d'un couple mixte qui s'installera presque immédiatement après sa naissance à Alger où elle passera les 14 premières années de sa vie. Elle voyage dans le sud algérien, passe ses vacances bretonnes chez les grands parents maternels, puis s'installe définitivement en France.

Voilà des référents interculturels multipliés offrant une richesse inépuisable mais aussi une complexité non négligeable : comment cette situation d'interculturalité affecte-t-elle le discours littéraire de notre auteur dans *Mes mauvaises pensées* ? Cette dualité culturelle et géographique a-t-elle déterminé son imaginaire ?

Nous savons que l'identité culturelle de tout auteur traduit son appartenance à une culture donnée et le détermine dans son rapport au monde et lui confère un imaginaire qui lui est propre ; alors Nina Bouraoui prend-t-elle sa source dans les deux cultures dont elle est issue ?

Il nous a été accordé de monter en première partie que l'écriture bouraouienne se caractérise par l'écriture de la mémoire, alors nous proposons tout d'abord de nous interroger sur les raisons de la forte occurrence du thème lié à la mémoire et sur la manière dont le substrat interculturel conditionne la genèse de la personnalité de Bouraoui ? Il semble que la réponse soit à chercher du côté de l'enfance et du rapport que la narratrice entretient avec celle-ci.

Aussi, nous avons déjà noté que les quatre textes ¹ de l'auteur ne cessent de se répondre les uns les autres, s'interpellent se reprennent souvent et se redisent. Sans entamer une comparaison trop détaillée entre les œuvres de Bouraoui, comparaison qui comme nous l'avons déjà précisé pourrait constituer un sujet de recherche autre, nous sommes toutefois tentée de mettre en lumière certaines similitudes qui répondent et viennent pour renforcer notre affirmation sur le pacte référentiel mais surtout de relever l'aspect interculturel qui caractérise sa production qui nous préoccupe actuellement.

1. Hybridation culturelle :

a) Division géographique :

L'écriture de Bouraoui représente la dimension de la mixité grâce essentiellement au « je » de la narratrice et aux autres personnages qui oscillent entre des lieux divers.

« C'est toujours cette histoire, au fond de moi, de venir de deux familles que tout oppose, les Français et les Algériens. Il y a ces deux flux en moi, que je ne pourrai jamais diviser, je crois n'être d'aucun camp. »² (p.47)

On constate dans ce passage le malaise de l'auteur envers cette situation de métissage (père algérien, mère française)

Les mots soulignés traduisent l'opposition qui a existé entre ces deux camps les français et les algériens.

¹ Les quatre textes sont : Le jour du séisme, La vie heureuse, Garçon manqué et Mes mauvaises pensées.

² C'est nous qui soulignons certains mots dans les citations de l'auteur vu leur importance dans notre travail.

Le conflit entre les identités française et algérienne de Bouraoui devient insoutenable :

« [...] je ne suis le relais à aucun conflit, je ne suis le lien d'aucune personne, je ne suis le centre d'aucun cercle, [...] je ne suis d'aucune guerre, je ne suis d'aucune rançon. » (p.58)

L'emploi des termes : *oppose, camp, conflit, guerre, rançon* témoignent de la présence de deux univers qui se tiennent éloignés au nom de la colonisation, de l'Histoire, des différences culturelles qui sèment la haine et la discorde.

Cette violence dans laquelle se sent prise l'auteur, est à cause de la différence mal acceptée par les deux groupes antagonistes. L'auteur rejette cette relation duelle entre l'Algérie et la France ; elle n'appartient guère à cette lutte serrée entre ces deux opposants.

b) L'environnement familial :

L'environnement familial, à son tour, accentue ces dualités : le noyau familial de la narratrice est constitué d'une famille de l'entre-deux. Aux jeux classiques de ressemblances familiales, c'est toute une rivalité qui se joue :

« Les Algériens ne me voient pas. Les Français ne me comprennent pas. [...] Leurs yeux qui cherchent sur mon corps une trace de ma mère, un signe de mon père. [...] Qui a gagné sur moi ? [...] La France ou l'Algérie ? »¹

Au plan de l'écriture, une figure privilégiée sera celle de l'opposition ; ainsi le passage suivant témoigne de l'incertitude et l'hésitation de l'auteur à pouvoir se classer ou s'identifier à un groupe social :

« Je cherche sur les photographies de mes grands-parents algériens, une ressemblance et je crois trouver dans les yeux, dans le menton, sur la peau, mais je ne sais pas vraiment, je suis un parfait mélange, c'est mon seul côté étranger, puisque je suis française, puisque j'ai la nationalité de cette famille. Mais je n'ai pas leurs yeux, mais je n'ai pas leur peau. » (p.74)

¹ Nina Bouraoui, Garçon manqué, Paris, stock, 2000, p.19.

On constate ici, que l'auteur apporte sans cesse une affirmation pour la démentir ensuite par son contraire ; cela s'explique par un déséquilibre ou une déstabilisation.

Alors que les grands-parents algériens constituent pour Bouraoui, cet enfant de mariage mixte, le refuge et la certitude de l'appartenance à la terre algérienne, la figure de ses grands-parents maternels est associée à une sensation de rejet qui contamine aussi la représentation de la France, de son nouveau lieu de résidence en quittant violemment l'Algérie à l'âge de 14 ans ou même au cours de ses vacances estivales à Rennes : « *Il y a ma mémoire qui fait le tri entre ce lieu et la maison de Rennes, entre le ciel bleu et le ciel de neige, entre la gaité et la tristesse de mes grands-parents.* » (p.59)

Elle poursuit cette comparaison à la page 69, en associant la maison de Rennes à la froideur, le secret et la mélancolie :

« Je pense que Rennes est une ville maudite, je pense que je viens aussi d'ici, de la mort, Rennes serait du côté des disparitions, Alger serait du côté de la vie, de ma vie nouvelle, de ma vie inventée » (p.69)

Ce système d'opposition poussé à l'extrême génère une pensée qui fonctionne sous la forme binaire : (ciel bleu/ ciel de neige), (gaité/ tristesse), (mort/ vie), (disparitions/ vie nouvelle).

D'ailleurs son grand-père maternel est qualifié presque dans tout l'ouvrage par l'expression : « cet homme » ; la figure de ses grands-parents français reste longtemps négative car elle rejette tout ce qui est algérien :

« [...] je me dis que mon grand-père, [...] que cet homme a influencé ma vie, [...], l'image que j'ai de moi. Il y aura toujours ce miroir déformant, il y aura cette incertitude aussi, [...] je ne sais pas, je cherche, je cherche au fond de ma mémoire cette phrase que je n'ai jamais entendue à mon sujet « Tu es une jolie fille » » (p.77)

En effet, elle est le fruit d'une union interdite entre un algérien et une française lors de la guerre l'Algérie. Cette différence perçue comme rupture va laisser place au processus d'exclusion dont les réactions violentes et agressives sont

des revendications d'identité de sa part : « [...] longtemps je crois porter une faute. [...] Je viens d'un mariage contesté. Je porte la souffrance de ma famille algérienne. Je porte le refus de ma famille française »¹ Elle croit qu'elle est responsable de cet acte, de cette faute, elle porte la trace de ce conflit qui restera à jamais présent. De nombreux écrivains- femmes qui se trouvent dans la même situation d'hybridité culturelle que cet auteur expriment ce sentiment de métissage ou de mixité par un lexique propre à l'interdit, à l'indésirable ou à l'impur : voilà Leila SEBBAR de son côté qui explique qu'elle se considère comme : « un produit contaminé »² Les termes : *faute*, *contaminé* instaure la peur générée par ce mélange du pur et de l'impur.

Ni tout à fait française, ni tout à fait algérienne, l'enfant métisse n'arrive pas à bénéficier des apports démultipliés des deux sociétés ; au contraire elle se trouve dans une position insupportable, elle est la vivante expression de la honte et du rejet. D'une part ses grands parents français qui n'arrivent pas à pardonner leur fille qui a épousé un algérien, le corps de leur petite fille est toujours présent pour leur rappeler cet enlèvement, ou plus précisément ce « vol »: « [...] on lui a volé sa fille. » (p.151-152) et d'autre part, les algériens qui ne pourront jamais oublier le colonialisme français pour leur pays.

Ses grands parents la font souffrir, ils lui rappellent sans cesse qu'elle ne pourrait jamais rétablir l'entente entre eux et leurs opposants : « Avant je ne pensais pas qu'on pouvait souffrir de ses grands parents » (p.135) et qu'elle ne gagnerait jamais leur amour : « Je me sens sans lien avec cette famille, je suis sans ressemblance, sans passé, le seul lien que j'ai serait de la peur » (p.18) Elle se sent sans rapport, sans relation avec cette famille maternelle rennaise. Elle arrive à penser, lors de ses balades avec son grand-père, au mois d'Août, qu'elle devrait tuer ce vieux.

¹ Nina Bouraoui, op.cit., p.34.

² Leila Sebbar est également née d'un père algérien et d'une mère française : « Dans l'histoire d'amour de ma mère pour l'Etranger et de mon père pour l'Etrangère, [...] alors que moi je suis un produit contaminé » explique-t-elle dans Mes Algéries en France, Carnet de voyages, Paris, Bleu autour, 2004, p.57.

On observe aussi cette violence qui vient du passé, alimentant le racisme des français envers les algériens, et qui se concrétise par le comportement et l'attitude de son aïeul français envers sa mère et son père :

« [...] j'ai peur parce que c'est la première fois que je reviens avec mon père à Rennes, [...], le jeune étudiant qu'un policier suivait parce qu'il était tombé amoureux de la fille du docteur, j'ai peur de sa fragilité » (p.143)

Ses parents, ce couple mixte tellement différent des autres, se heurte à plusieurs humiliations et souffrances et surtout de la part de « cet homme » qui sème la peur et la terreur : *« j'avance avec eux vers l'homme qui les a tant terrifiés pendant leur jeunesse » (p.145)*

L'auteur désire protéger la sensibilité et la fragilité de son père face à cet homme : *« Nous voilà, à nouveau, avec mon père en plus, que je vais tenir aussi, mais dans ma tête, « sois fier mon papa, sois fier de toi » » (p.143)*

L'intolérance du grand père est insupportable pour la romancière, qui ne pardonnera pas à son papa s'il se défait de sa fierté, elle refuse le respect que son père témoigne pour son grand père : *« Mon père l'appelle papa et je ne sais pas pourquoi » (p.146) ;* elle trouve que ce dernier ne peut guère occuper la fonction d'un père, ni pour son père ni d'ailleurs pour sa mère : *« [...] il n'a rien d'un papa, ma mère ne l'a jamais décrit ainsi. » (p.146)*

Alors qu'elle cherche inlassablement la moindre ressemblance avec sa famille algérienne ; elle se demande si son visage ressemble à celui de sa grand-mère : *« [...] je ne sais rien [...], de son visage, que j'essaie de retrouver dans mon visage, dans ma peau métissée » (p.108) ;* elle désire rompre ses liens avec son grand père français, puisqu'elle ne trouve aucun trait de lui en elle : *« Voilà je suis à Rennes, [...], et je n'arrive pas à me défaire de cet homme dont je n'ai hérité d'aucun trait, d'aucune richesse, je ne veux rien de lui, et je ne veux rien lui donner » (p.148)*

Cette difficulté réside dans l'impossibilité de dissocier ou de diviser les deux mondes auxquels appartient l'auteur : l'un propre à l'Algérie, à son père algérien et à son enfance, l'autre propre à la France et à sa mère française.

Cependant cet amalgame est très difficile à vivre comme il est tout aussi difficile de concilier les deux mondes à cause de leurs différences bien lourdes à porter, elle restera toujours exclue. Elle se sent rejetée, bannit du système social : si elle est en France, c'est son corps normé par les deux cultures aux préjugés antagonistes qui provoque l'insulte ; si elle est en Algérie, elle ne se sent pas en sécurité à cause de sa mère, cette blonde qui suscite l'agression et subi beaucoup de violences verbales. Elle trouve qu'elle n'a pas sa place ni en Algérie, ni en France. D'ailleurs, dans *Garçon manqué*, la narratrice Nina s'adressant à Amine, personnage miroir de la narratrice et enfant métisse lui aussi, veut se souvenir de ces agressions physiques, de ces insultes venant des autres enfants algériens : « *Tu te souviendras des enfants algériens, qui nous lancent des pierres à la sortie de l'école du petit Hydra.* »¹

La douleur réside donc dans cette impossible conciliation d'un nom, d'un corps algérien et d'une nationalité française. La mixité dit d'abord et avant tout l'identité double, elle dit l'appartenance à deux cultures différentes : « [...] *je suis un parfait mélange* » (p.74) D'après le dictionnaire *Le Petit Larousse*, le mélange signifie : « 1. Action de mêler, de mettre ensemble des substances diverses. [...] 3. Réunion de choses ou d'êtres de nature différente »²

On pressent que le mot mélange permet le passage de l'homogène à l'hétérogène, du pur à l'impur ; ce mot connote alors des implications péjoratives. Effectivement, le mélange des êtres et des imaginaires est appelé métissage.

L'auteur ressent-elle à l'intérieur de soi, cette résonance de désordre, d'étrangeté, de troubles qui conditionnent ses comportements ?

Ce déchirement entrainera inévitablement un écartèlement qui aboutira par la suite à une quête identitaire. Mais cette quête de l'identité restera, pour l'auteur, un problème insurmontable.

¹ Nina Bouraoui, op.cit., p.41.

² Le Petit Larousse, Paris, Editions 2005, p.678.

Le conflit qui oppose sa part algérienne et sa part française est vécu de la même manière et avec la même violence dans presque tous ses textes : « [...] *quelle partie de moi bruler ?* »¹

Ainsi, le métissage, pour l'auteur, semble impliquer un manque, un moins et non pas une richesse ou un plus.

2. Le déracinement/l'exil :

Nous sommes ici, amenée à traiter un autre axe parallèle à l'hybridité culturelle, c'est celui de l'exil, thème qui occupe une place importante dans la littérature maghrébine de langue française.

En effet, c'est un thème très présent dans l'œuvre étudiée ; il correspond au sentiment qu'éprouve l'auteur par rapport à son départ brusque de l'Algérie et à la difficulté de renoncer à son passé afin de s'adapter à sa nouvelle vie en France.

Un sentiment d'exil, d'étrangeté, de démarcation corporelle et de déchirement règnent dans le texte de l'auteur. Même, lorsque l'écrivain se trouve en France et plus spécialement au Sud, ses souvenirs sont parsemés d'allusions à l'Algérie : « *Il y a au loin Nice, notre ville sismique, qui cache une autre ville Alger.* » (p.48) Le Sud est le relais des pays maghrébins.

Tout au long du roman nous sommes témoin du déchirement constant de la narratrice entre l'Algérie et la France, et les références aux deux pays y sont incessantes. Son écriture est caractérisée par une juxtaposition évidente des lieux géographiques des deux pays : Alger, Paris, Rennes, Tipaza, Chréa : « [...] *il y a l'odeur de la terre, celle-là même qui me rattache à mon pays, au pays de ma première vie. Je retrouve l'odeur de cette terre avec l'Amie au Cap-Martin.* » (p.35-36) Elle revendique son métissage et adore la terre de ses ancêtres paternels.

¹ Nina Bouraoui, Garçon manqué, op.cit., p.71.

L'Algérie est évoquée comme terre de l'enfance, de la première vie, elle devient un lieu mémoire dit depuis Paris, Nice, l'Espagne ou même l'Amérique. Nina BOURAOUI renoue avec l'Algérie qu'elle a quittée depuis l'enfance mais avec laquelle elle entretient des liens affectifs et passionnels très forts : « [...] *je suis un arbre qu'on a retiré trop tôt de sa terre* » (p.102) Cette métaphore traduit le rapport organique qui unit l'auteur à sa terre.

De plus, sa relation à la terre lui permet d'aller à la recherche d'elle-même et plus précisément de son enfance : « [...] *je me laisse aller vers la mer, comme si la lumière me portait, loin d'ici, au seuil de mon enfance.* » (p.107) Les éléments de la nature, mer, terre, soleil, sable... jouent de leur côté le rôle de troisième protagoniste en tant que acteurs de la lutte sans merci qui déchire la narratrice représentée par la confrontation des Moi français et algérien.

Ainsi, on a pu relever en première partie la dominance de la métaphore de la mer dans le texte de l'auteur, il est bien évident que l'image de la mer est indissociable de l'exil. Dans *Le jour du séisme* la mer apparaît également comme un lieu d'éloignement, de rupture mais aussi d'une éventuelle union : « *Elle (la mer) sépare les rives opposées. [...] Elle unit les deux continents. Elle prolonge mon pays. Elle perpétue la vie, les voix, le mouvement* »¹

La mer, enfin, est là pour nourrir le souvenir, pour combler les séparations pour rendre perpétuel la mémoire. Elle est le lieu de la guérison et le remède au manque et au dépaysement. En somme, l'évocation de la mémoire, qui est en étroite corrélation à l'exil, est justifiée.

Notre analyse nous permet de conclure que la nature marque et influence la personnalité de l'auteur ; elle est terriblement touchée par la présence de la mer, du soleil, des chants d'oiseaux..., elle sent une certaine vie dans ces éléments, à l'inverse de la France où il n'y a que le chagrin et la froideur. Elle s'inscrit dans le paysage algérien ; mais sent un énorme ennui et une grande tristesse quand elle

¹ Nina Bouraoui, *Le Jour du séisme*, Paris, Stock, 1999, p.88.

est en France et même au cours de ses étés à Rennes, au Puy-de-Dôme et Villefort, les lieux de ses vacances françaises.

Ainsi, après son départ d'Alger, l'auteur définit ce qu'est la France ou Paris pour elle : « [...] *je n'entends pas des oiseaux au centre Beaugrenelle, juste le roulis des escalators, juste les tubes de disquaire, juste le vent entre les tours* » (p.134) L'auteur est confronté à une expérience douloureuse qui consiste à une transformation des lieux de son enfance, de son passé ; alors qu'en Algérie elle jouissait de la chaleur de la lumière, du soleil et des chants de oiseaux, à Paris, elle est agressée par la froideur du métal :

« [...] *quand je cherche ce que je pourrais être, ou ce que je pourrais devenir, à Paris, écrasée par la masse des tours métalliques.* » (p.97). A Paris, l'auteur se cherche, elle perd sa place, elle ne sait plus où mettre son corps.

Une fois installée en France, la famille Bouraoui va recevoir ses meubles d'Alger, mais l'auteur n'aura rien de ses affaires personnelles, elle souffre terriblement d'abandonner ses vêtements, ses cahiers, des stylos, ses dessins et toute sa chambre. Ses parents ont sans doute voulu la priver de ses affaires d'enfance pour couper définitivement ses liens avec l'Algérie car ils sont conscients de la place qu'occupent toutes ces choses dans la vie de l'auteur. Par cet agissement, ils croient la libérer et lui faire oublier sa première vie, par contre ce qui se produira est totalement l'inverse de ce qu'ils croyaient bon faire : « [...] *et c'est comme si j'étais restée à Alger, comme si je n'étais pas tout à fait là en France.* » (p.124) L'auteur considère que c'est son enfance qui est restée en Algérie, il lui manque, en effet, une partie.

A la page 252, l'auteur parle du séisme qui a frappé l'Algérie en mai 2003, et qui a touché les régions d'Alger et Boumerdès « *Dans le séisme d'Alger, il y a le séisme de l'Algérie, je devrais dire de mon Algérie* » (p.252) Un désir de l'auteur à vouloir rectifier son erreur et remplacer l'article défini « le » qui accompagne le mot Algérie par l'adjectif possessif « mon » inscrit sa relation à son Algérie dans un rapport d'appartenance, voire d'interdépendance à cette terre.

Ce tremblement de la terre algérienne lui rappelle l'instant de son violent départ d'Alger, un départ brusque sans retour que l'auteur considère comme une fuite, alors elle poursuit et dit :

« [...] il y a ce bateau que je n'ai pas pris, il y a ce mouchoir blanc que je n'ai pas agité. Je suis ramenée à mon point de fuite, je suis ramenée à ma ligne algérienne qui est ma ligne de départ d'une course de fond : ma vie » (p.252)

L'emploi du séisme dans cet extrait témoigne de la rupture identitaire de l'auteur qui imagine que si elle a quitté normalement l'Algérie alors elle ne sera pas dans cette situation.

Le séisme a également été le thème qui a constitué le récit de l'auteur dans *Le jour du séisme*¹ ; en effet, il s'agit d'un tremblement de terre qui a touché Alger dans les années 80. La narratrice retranscrit ses impressions face à ce phénomène en le décrivant comme « un homme » marqué par une puissance surnaturelle. La terre est personnifiée et elle gémit. Effectivement, une fois encore, on retrouve dans ce roman autobiographique l'attachement de l'auteur à sa terre : « *Je suis attachée à ma terre, [...] Je suis à l'origine de la terre, un ventre brûlant* »² Cet attachement va jusqu'à l'assimilation de la « terre » au « je », il s'opère alors une véritable fusion, voire une symbiose entre le corps de l'auteur et sa première terre qui est l'Algérie : « [...] *la terre est mon corps* »³ Cette image est répétée plusieurs fois dans le roman, elle constitue un véritable leitmotiv.

Cette identification entre le moi et la terre connaîtra une rupture à cause du séisme qui frappe Alger, ce qui s'explique par une véritable perte de l'identité de l'auteur : « *La terre s'en va. [...] je perds mes définitions, [...] je perds ma biographie.* »⁴ L'utilisation du mot « biographie » attire notre attention et intervient pour confirmer la forte tentation d'identifier la narratrice désignée par le « je » à l'auteur.

¹ Nina Bouraoui, *Le Jour du séisme*, Paris, Seuil, 1999.

² Ibid., pp.50-51.

³ Ibid., p.81.

⁴ Ibid., p.15.

Une fois encore le séisme évoque un mal-être, il est employé comme métaphore afin d'exprimer la rupture avec l'endroit où se construit son identité. Le séisme touche la terre, mais il touche également la définition du moi ; c'est pourquoi qu'à partir de ce séisme géographique, Nina Bouraoui invoque son séisme identitaire.

Egalement, la plupart des personnages de l'œuvre, sont issus eux aussi d'une mixité ; ils représentent en effet la *mixité du lieu*, pour cela, nous serions dans l'obligation de remonter dans le temps et de parler de cette même mixité dont souffre également le père de la narratrice : il ne faut pas oublier qu'il est le premier à avoir connu le déracinement en quittant son pays pour aller étudier en France, puis en épousant une blonde aux yeux bleus :

« Je sais que mon père voyagera, que son cœur s'est toujours partagé entre deux lieux, nous et ailleurs, [...] aujourd'hui, mon père rêve d'Alger quand il est à Paris : « Tu sais ce ciel, cette odeur de fleurs, et cette lumière, unique. » et il rêve de Paris quand il est à Alger. » (p.145)

Son père n'aura qu'un seul désir, celui de retourner en Algérie pour reposer en terre natale, dans un cimetière de musulmans : *« [...] mon père, lui, souhaiterait reposer en Algérie, près des siens. » (p.139)*

Sa mère, française a accompagné son époux pour s'installer en Algérie et y passer 14 ans. Une fois en France, quand elle s'est rendue à Nice, elle ressent le même sentiment de nostalgie envers la terre algérienne, c'est la nature sublime qui lui manque, l'Algérie est présente dans ses souvenirs :

« Je te comprends, cette ville est envoûtante, c'est cette lumière surtout. Je me suis assise sur une chaise bleue et j'ai regardé la mer ; j'ai pensé à l'Algérie tu sais et j'ai dressé la liste de ce que j'y ai laissé. C'est votre enfance qui est revenue. C'est l'odeur des champs de marguerites sauvages. C'est la force du vent qui nous emportait sous les préaux. (p.255)

L'auteur s'inscrit dans les deux lieux où elle éprouve tantôt de l'attraction et tantôt de la répulsion pour un lieu ou un autre. D'ailleurs, pour rendre compte des deux lieux géographiques dont l'auteur est départagée : Alger et Paris, elle utilise souvent

le déictique « ici » pour désigner un des deux lieux et l'oppose à l'autre par le déictique « Là-bas » : « *J'étais bien là-bas* » (p.94) ; « [...] *parce qu'il y a ici une mémoire des choses* » (p.133)

L'auteur oublie même son adresse, élément très significatif, qui indique que cette dernière n'arrive pas à s'inscrire dans un espace :

« Au début, je décline mon identité, nom, prénom, âge, date et lieu de naissance ; ensuite, je dis : « Quelle est mon adresse ? » Et cela arrive au fond de la nuit, mon adresse est l'adresse où je vis. Puis j'ai un doute, non, mon adresse est l'adresse de mes parents, et j'ai encore un doute, mon adresse est sous les préaux de l'immeuble sur pilotis, je viens de là » (p.247)

L'oubli ou l'effacement de l'adresse, qui constitue l'un des composantes de l'identité, est la manifestation d'un déracinement provoqué par l'exil : « [...] *je ne suis pas une exilée, je suis une déracinée* » (p.13) Elle préfère parler de son déracinement au lieu de son exil.

A l'inverse, l'Algérie ou le « là-bas » est caractérisée par une nature d'une extrême violence, violence de l'été, du soleil, du vent, de la mer, de la terre, violence exprimée par un champs lexical extrêmement riche, mais qui n'exclut nullement la beauté de cette terre : « *J'étais bien là-bas, j'étais moi, j'étais entre mes mains, dans mon visage, près de mon corps, avec ma voix, j'étais au cœur d'une vie, [...] c'était la promesse d'une vie* » (p.94) Le « je » semble s'approfondir dans le passé mémoriel, il cherche l'espace du territoire perdu.

On a clairement montré en première partie, le rapport fusionnel qu'entretient l'auteur avec l'Algérie, une fois à Paris elle n'arrive pas à se défaire des souvenirs de son enfance envoutante : « *La terre où on a vécu dès sa naissance et son enfance constitue un « espace géographique pathétique » »¹*

¹ Vladimir Jankelevitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p.102
in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag./theses/mayer.pdf>.

Dans cet exil, l'auteur sera constamment une étrangère, lorsqu'elle se trouve en France. D'ailleurs le mot « étranger » revient dans l'œuvre de façon insistante, il est parfois même mis en italique dans l'œuvre : « *J'ai toujours été une étrangère, vous savez, il est difficile pour moi de me définir* » (p.91)

Elle cherche des réponses aux exclusions sociales dont elle est victime en tant que produit d'un mariage mixte : « *Je ne suis pas à ma place. Je ne suis pas le bon corps au bon endroit.* » (p. 96)

L'auteur vit dans une atmosphère d'exclusion. Paris est un environnement qui lui paraît étranger. Cette notion d'étrangeté traduit un malaise individuel :

« Je suis une étrangère quand j'arrive à Paris, le cinq octobre mille neuf cent quatre-vingt-un, [...] je me sens étrangère aux formes qu'on me propose, l'appartement, le collège, les gens, la chambre que je partage avec ma mère »
(p.91.92)

L'auteur ressent le sentiment d'étrangeté face aux lieux, aux objets de sa nouvelle demeure, face à elle-même.

Dans son ouvrage *Les Voix de l'exil*¹, A. Benarab décrit soigneusement la situation des émigrés face au monde étranger qu'ils doivent affronter en quittant leur pays, il semble que l'auteur a vécu cette même situation lorsqu'elle a quitté le sol algérien : « *L'instant de départ engendre ce sentiment d'inquiétante étrangeté selon Freud, devant ce qu'il (l'émigré) aura à affronter d'étrange et d'inconnu* »²

Là, aussi, en France, son corps, son teint, l'isolent des autres français « purs » et font d'elle une étrangère.

Elle doit changer en France car son corps algérien n'est en fait que le support de l'inquiétude environnante. On pourrait dire que les troubles de la personnalité de la narratrice reflètent en fait les troubles de l'identité collective. L'auteur accompagne la Fille à l'héroïne, personnage qui consomme de la drogue, à Vitry,

¹ Abdelkader Benarab, *Les voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 1994.

² Ibid., p.20.

pendant une démonstration de rap. Elle est profondément touchée par cette musique, qui par sa forme poétique lui perce le cœur. Dans ce climat, elle va entendre des personnes qui parlent entre eux, certains en Français, d'autres en Arabe. Dans ces voix, elle va encore entendre le mot : étrangers

« [...] il y a ce mot terrible, que j'entends, étrangers, je ne sais pas si je l'entends dans les chansons, je ne sais pas si je l'entends dans ma tête, je ne sais pas s'il vient à cause de moi, de mes visions, je ne sais pas si c'est à cause de mon corps, qui se sent nouveau, dans sa chair [...], je ne suis pas une étrangère comme les autres, je suis française » (pp.91-92)

Nina BOURAOUI sait qu'elle est étrangère mais pas comme « les autres ». Qui sont ces autres dont parle l'auteur ? Nous estimons facilement reconnaître ce groupe de personnes désigné par l'expression « les autres », ce sont les beurs, la deuxième génération d'émigrés. L'auteur peut-elle alors être comparée à cette masse de jeunes émigrés égarée de la société ?

Certes, elle se rattache à cette catégorie de jeunes, par la recherche des définitions identitaires, par contre elle s'éloigne d'eux car elle n'a pas eu le même parcours que ces jeunes issus de l'immigration.

En effet, elle n'est pas fille d'émigrés, elle ne se lie pas à ce groupe de beurs malgré certaines ressemblances. D'ailleurs elle-même précise qu'elle est soulagée de ne pas appartenir à cette génération, elle le dit clairement dans son ouvrage *Garçon manqué* :

« Ça tombe bien, mon père n'est pas un ouvrier. Pas un travailleur immigré. Pas de ceux-là qu'on a dû vite loger dans des baraquements, des bidonvilles. [...] Ceux qu'on a humiliés. [...] Non, mon père est économiste. Tant mieux. Il voyage beaucoup. Ouf. C'est un Algérien diplômé. Bravo. Un haut fonctionnaire. Encore mieux. »¹

L'auteur refuse d'appartenir à cette génération rabaissée, qualifiée par des images étiquetées par de nombreux stéréotypes :

¹ Ibid., pp.104-105.

« Ces étrangers. Cette souffrance. Ces enfants de la deuxième génération. Je n'ai pas leur mémoire. Je suis vraiment très différente. Non, je ne sais rien de la banlieue. Ces immeubles après les bidonvilles. Cette concentration. Ces étages. Ces cités. Ces bandes »¹

Il est évident que les problèmes liés à l'immigration, à l'intégration ou à la concentration en banlieue sont absents des romans de l'auteur car elle insiste sur le fait d'être différente de ces enfants de la deuxième génération, elle n'a pas vécu les mêmes conditions qu'eux.

« [...] il y a toujours la gêne de mon corps là en France, que je n'arrive pas à placer ou à reconnaître. » (pp.133-134) Son corps qui porte l'inscription de l'Algérie la gêne énormément, elle est prise dans un inconfort total : *« Je pense qu'il m'est impossible de partir et surtout de m'adapter, à la France, [...], à Paris, [...], à cette impression de vitesse qui m'est si étrangère »* (p.52)

« Du 118, je garde ce sentiment d'être sans cesse une étrangère, [...] je me sens étrangère à l'intérieur de moi-même. » (pp.104-105)

Une fois en France, l'auteur décide impérativement de changer ses habitudes vestimentaires, sa coiffure ; perdre son accent car il faut s'intégrer, effacer tout type de lien avec le pays où elle a appris à aimer, ne pas paraître différente des autres. On assiste ici à une automutilation qu'engendre l'exil :

« Je m'achète de nouveaux vêtements, je change de coiffure, je perds mon accent, je change, vite, ou plutôt je me tue, vite, j'apprends, je m'intègre, et je me désapprends, [...], j'apprends à vivre au 118 rue Saint- Charles. » (p.93)

A l'inverse de ce qui doit être attendu de l'auteur-enfant, une fois à Paris, c'est-à-dire l'enfermement et le rejet de la société réceptrice, elle décide de renoncer à sa première vie pour s'adapter aux nouvelles normes imposées.

« [...] je suis entrain de devenir sur vos cendres, je suis entrain de devenir sur une disparition, sur ma disparition. » (p.104)

¹ Ibid., p.58.

Nina Bouraoui doit changer en fonction de ce que les autres attendent d'elle et quelle que soit sa nature, elle est soumise à présent à un nouveau mode de vie. Son identité adoptera un modèle différent ; pour cela, elle doit oublier, perdre toutes ses composantes identitaires anciennes ; elle est soumise à une nouvelle situation.

L'exil correspond en effet à la perte de la terre, la perte de l'enfance, mais tout aussi bien à la promesse d'une nouvelle vie.

Se pose alors, en relation à l'exil, la problématique de l'identité : nous pouvons nous demander, en effet, si l'auteur ne vit pas un déchirement identitaire une fois arrivée en France. Cette hybridité problématique conduit résolument à un positionnement identitaire improbable.

3. Une identité fracturée :

La recherche identitaire est incontestablement le point de départ de tous les maux dont souffre la narratrice. Confrontée à deux mondes et de ce fait, à deux cultures différentes, la narratrice se retrouve sans identité propre à elle, ou plus exactement partagée entre deux univers qui s'opposent et n'ayant pratiquement aucune similitude, l'un représentant la nature, la beauté sauvage, et l'autre à l'opposé du premier représentant la modernité. Or cette cohabitation n'est guère facile à gérer ; nous pouvons évoquer une dépossession de soi.

La narration est envahit par un questionnement existentiel mis dans l'impossibilité de se définir et de s'identifier. Ainsi, l'auteur se pose toujours la question : « *Qui suis-je ?* » C'est une abréviation pour : qui suis-je quand je suis à Alger et qui suis-je quand je suis à Rennes, où est mon identité ? Dans le sens : où suis-je identique à moi-même ? La narratrice et par là même, l'auteur, se cherche et s'attarde sur une auto-analyse. Cette impossible rencontre avec soi-même entraîne la narratrice à une extériorisation violente de ses sentiments intérieures.

Au niveau de l'écriture, le métissage de l'auteur se traduit par l'existence de ces deux univers constitutifs de l'identité.

On a pu considérer précédemment que l'auteur se compare aux beurs. Quand elle est avec la Fille de l'héroïne, et les jeunes du parking, elle parle de sa violence à cause de sa crise identitaire, et pense que c'est cette même violence que les beurs pourraient vivre : « *Cette violence pourrait être celle des gens du parking, celle de la Fille de l'héroïne, c'est la violence des gens qui ne s'appartiennent plus, qui décrochent du monde* » (p.92) Par cela, Bouraoui aborde le problème de la délinquance et de l'exclusion chez ces générations ; c'est la question de la place des jeunes issus de l'immigration dans la société française : jeunes écartelés entre deux cultures, celle du pays parental d'origine et celle du pays d'accueil. Dans ce sentiment de non appartenance envers les deux sociétés maghrébine et française, nous pouvons dire que la crise identitaire est, au sein de la communauté Beur, doublement vécue et est une conséquence logique d'un déchirement social. Ces éternels révoltés ne savent plus vers quelle culture se tourner et dans quel monde vivre.

Pour la plupart de ces jeunes la délinquance et la drogue sont l'unique issue à leurs problèmes. Cependant, l'auteur qui partage la même situation de mixité avec les beurs, n'est pas comme ces marginaux, elle a de solides fondations. Bouraoui ne court pas le risque de la déchéance car sa violence la fait perdre juste à l'intérieur d'elle. Elle est très prudente et garde les yeux ouverts puisqu'elle a peur du danger de la délinquance : « *[...] moi j'ai les fondations, je me perds à l'intérieur de moi, mais je garde les yeux ouverts, j'ai si peur de la déchéance.* » (p.92)

La question identitaire domine le récit, revient sans cesse et devient alors « synonyme » des écrits de Nina Bouraoui.

« [...] il y a la disparition en moi de l'Algérie. Plus de traces, plus rien, je m'efface de l'intérieur, je suis mon propre parasite, il y a la négation totale en moi de l'Algérie : la renonciation à mon père, à ce qu'il est, à ce qui le précède, c'est d'une grande violence, c'est d'une grande injustice aussi. » (p.92)

Son roman autobiographique *Garçon manqué* est fortement marqué par la question identitaire, l'auteur se projette dans de multiples identités fictives qui traduisent un dérèglement ethnique qui va de paire avec un dérèglement sexuel : elle se crée des corps de sexes opposés et d'origines ethniques différentes, se transformant ainsi tout à tour en jeunes garçons dont les noms expriment des identités ethniques diverses : Ahmed, Steve, Brio.

La narratrice Nina s'exprime par ces mots : *« Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? »*¹ Et pour cela, elle réalise des identités ethniques autres, en s'appropriant des noms qui évoquent des origines nationales multiples : Ahmed, Steve, Brio.

Elle affronte les commentaires des autres enfants : *« Tu n'es pas française », « Tu n'es pas algérienne. »*² Toutes ces disjonctions identitaires inhérentes au personnage de Nina la pousse à une quête vaine d'une identité harmonieuse et dynamique.

Si d'une part ce déracinement n'est pas accepté par la narratrice, d'autre part, l'Algérie présente un sentiment de rejet et évoque un sentiment d'absence certaine de liberté et de sécurité, choses que l'auteur trouvera en France : *« [...] il y avait quelque chose de différent avec mes grands parents une forme de sécurité je crois, que je n'ai jamais eu en Algérie »* (p.159)

Nina Bouraoui cherche à se reconstruire, à se réinventer une identité autre où elle pourra faire face à la confusion et ne risquera pas de sombrer. Incapable de

¹ Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, op. cit., p.163.

² Ibid., p.20.

supporter cette bataille sans fin entre ses deux identités, elle n'arrive pas à réconcilier la coexistence de ses troubles ; sa vie est conditionnée par le sentiment de la peur et de l'angoisse.

Bouraoui montre, aussi que son identité est déterminée par le passé colonial qui a laissé des cicatrices aussi bien en Algérie qu'en France.

La guerre de libération n'est pas uniquement un prétexte pour l'écriture, mais, s'inscrit dans la vie de l'auteur par ses répercussions ; c'est le souvenir de la disparition de son oncle au maquis et toutes les images de la guerre :

« *Je pense au frère de mon père dont on a jamais retrouvé le corps, je pense aux images de la guerre d'Algérie, aux maisons de pierres blanches cachées dans le maquis ; mon oncle a posé devant l'une d'elles ; j'ai sa photographie dans le tiroir de mon bureau, il sourit, il porte un fusil et un chapeau, [...], il a la beauté de la jeunesse.* » (p.47) de la sorte, Bouraoui retient ce qui appartient à la mémoire collective.

4. Le rapport à la langue Arabe :

L'auteur utilise des termes puisés dans l'arabe dialectal et les intègre à son discours. Cette intégration de l'arabe est un signe d'interculturalité et de métissage.

Dans son texte *Mes mauvaises pensées*, on note sept occurrences de termes arabes, tous mis en italique.

La première occurrence se situe à la page 108 : « *Ma grand mère m'appelle Chambet* » Cette occurrence est suivie d'un procédé explicatif, introduit par les deux parenthèses : « [...] (*mot garde champêtre en arabe dialectal*) »

Ce même procédé est utilisé lorsque l'auteur se rappelle les mots de la fille qu'elle croit pousser dans la piscine de la maison de madame B. : « [...] *la fille, ses mots : aneti mahboula* : « *Tu es folle* » » (p.133)

La troisième apparition de mots arabes se trouve dans les expressions suivantes : quand l'auteur évoque sa grand-mère paternelle qui l'appelle parfois : « *sheitan* » (p.108)

Aussi lorsqu'elle est invitée chez une camarade, elle parle de : « *viande en méchoui* » (p.117). Les enfants algériens surnomment son père « *El Hadj* » (p.176) Sa sœur prise par la tristesse à cause de son amie qui l'a délaissée, se qualifie par « *une mesquina* » (p.233) Les mots que sa mère entendait : « *Si tu ne dors pas, le Sidi viendra te voir cette nuit.* » » (p.241)

On note que le mot *Chambet* et l'expression *aneti mahboula* sont les seuls mots arabes qui ont bénéficié d'une explication.

Les termes *méchoui* et *Hadj* existent dans le dictionnaire de langue française, ce sont des emprunts néologiques de la langue arabe vers la langue française; par contre *sheitan*, *mesquina*, le *Sidi* n'existent pas dans le dictionnaire et ne sont pas traduits par l'auteur.

Toutefois, Nina Bouraoui est parfaitement consciente que le récepteur principal de son œuvre est bien un lecteur occidental ignorant la langue arabe; puisque l'espace de la réception de son texte est bien la France ; alors pourquoi ce refus volontaire de la part de l'auteur à expliquer ou à traduire ces mots arabes ?

Sur le plan linguistique, le fait de ne pas traduire ces mots arabes ou de les suivre d'une note explicative, exige du lecteur occidental et plus spécialement français, un effort à chercher et à comprendre ces mots étrangers à sa culture.

En refusant de traduire ou de donner des notes explicatives concernant les termes arabes, l'auteur désire peut être accomplir un acte de racisme inversé envers le public français. L'Histoire témoigne de la volonté du colonialisme français à effacer toute trace de l'identité algérienne y compris la langue Arabe. Voilà, qu'ici, dans son œuvre, l'auteur par cette pratique d'introduction de mots arabes non traduits, elle insère cette forme de racisme non pas basée sur des théories raciales, mais basée plutôt sur le recours à une référence culturelle propre à l'Algérie, une langue

verrouillée aux lecteurs français, qui sont dans l'obligation d'aller chercher le sens de ces mots afin d'accéder au sens global du texte.

Dans l'une des lettres envoyée par son père, depuis que la narratrice demeure définitivement en France, une lettre (lettre N°9) parmi les autres envoyées par ses amis algériens, on trouve la référence à la langue arabe :

« Lettre N°9 : Tes amis écrivent à la maison, voici la version du texte en arabe que tu m'avais demandée. Forme bien tes lettres et n'oublie pas de mettre les accents, tu sais qu'un mot peut changer de sens à cause de la prononciation. Ton papa qui t'aime. » (p.98)

L'auteur désire toujours garder le lien avec la langue arabe même en étant citoyenne française : elle demande à son père de lui traduire un texte vers l'arabe. A partir des conseils et des recommandations du père on déduit que la narratrice s'exerce à écrire les lettres arabes afin de ne pas perdre la trace de cette langue.

« [...] et j'entends des garçons qui parlent entre eux, certains en français, d'autres en arabe, je ne comprends pas tout et je m'en veux de cela, je suis presque totalement française, à cause de ma langue maternelle. » (p.89)

Sur le plan de la création, c'est dans la langue maternelle que l'auteur écrit. Puisque la langue est l'un des éléments fondateurs de l'identité, l'auteur ressent un besoin affectif vers l'Arabe, comme elle ressent également une perte, une absence, elle s'en veut de méconnaître la langue de son père.

Ce n'est pas la première fois que Bouraoui fait appel aux mots arabes dans ce texte : dans *Le Jour du séisme*, on note la présence de sept termes arabes : « el zilzel » (p.22), « Gueltas » (p.64), « El Djazaïr » (p.39), « el bousten, el madrassa, kataba, âmala » (p.48) Ces mots écrits en italique, sont soit accompagnés d'un astérisque renvoyant à des notes en bas de page et donnant leur traduction, soit expliqués à l'aide de périphrases. Ils fonctionnent comme des éléments de discours importés, immigrés dans la langue d'élection le français.

Le mot « étranger » revient également dans son œuvre *Garçon manqué*, et ce lorsqu'il s'agit de la langue Arabe ; il apparaît comme par un réflexe idiomatique lors de commentaire sur sa langue étrangère - l'Arabe- que la narratrice, qui vit pourtant pendant une longue période en Algérie n'arrive pas à parler 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 comprendre.* » (p.11) L'auteur connaît : « [...] *le paradoxe d'une langue qui ne relie pas mais qui sépare.* »¹

Cette référence à la langue Arabe a été constatée chez plusieurs auteurs. L'exemple le plus significatif est celui de l'auteur Leila Sebbar, qui ne connaît pas la langue de son père –l'Arabe-, et c'est à partir de cette privation qu'elle tissera son récit : *Je ne parle pas la langue de mon père*², texte livré pour déceler l'écriture de la mémoire, du passé et de ses origines algériennes.

Ne maîtrisant donc pas la langue de son père, L. Sebbar écrit dans la langue de sa mère : « *dans la langue de ma mère, j'écris des romans avec de l'étranger* » (p. 32) Elle considère que son exil est dans la langue de son père, la langue de sa terre, que ce dernier ne la lui a pas apprise. Exilée de l'Algérie depuis l'âge de 18 ans, Sebbar vit alors un autre exil celui de la langue. L'auteur éprouve une grande frustration en ne parlant pas la langue de son père, d'ailleurs elle lui adresse une sorte de reproche, lui qui :

« [...] *dans sa langue, il aurait dit ce qu'il ne dit pas dans la langue étrangère. Il aurait ri avec ses enfants dans sa langue et il aurait appris les mots de gorge, les sons impossibles, répétés, articulés encore et encore.* »³

¹ Bouba Mohammedi Tabti, « Garçon manqué de Nina BOURAOUI ou la souffrance du double Je », l'autobiographie en situation d'interculturalité, Tome II, Editions du Tell, Alger, 2004, p.309.

² Leila Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.

³ Leila Sebbar, *Mes Algéries en France*, Paris, Bleu Autour, 2004, p.45.

On ressent une part d'affectivité et de subjectivité très forte dans ce passage, son père ne lui a pas appris la langue de son peuple, de sa terre ; il a préféré se tenir loin dans le silence.

Ainsi, pour ces auteurs femmes, on pourrait parler d'exil dans la langue. Sur un plan un peu différent, mais où la tension entre la langue arabe et le français reste toujours soulevée, on retient à ce propos, les deux phrases célèbres de Malek HADDAD en 1961 : « *La langue française est mon exil* », « *Je ne suis moins séparé de ma patrie par la Méditerranée que par la langue française.* »¹

De plus, la présence de mots arabes revoie, en effet, à une appartenance orientale ; « L'arabité » de l'auteur se manifeste également par l'évocation de l'orientalisme : cet écrivain contemporain écrit en français mais elle est liée à l'orient par son origine et par certains comportements ou coutumes :

« [...] je pense qu'il (son père) ressemble de plus en plus à un acteur, des films égyptiens que je dévorais sans en comprendre vraiment l'histoire, je pense à la chanson d'Abd El Wahab qu'il aime tant, *Cleopatra*. » (p.250)

Elle parle même au Docteur C. de pudeur orientale : « *La sexualité est imagée chez moi, je sais que cela vous fait sourire ; c'est ma pudeur orientale* » (p.208)

Bien qu'elle soit femme occidentale, elle a des traversées orientales.

Quand elle évoque son oncle disparu, elle écoute avec son père la chanson d'Abd El wahab, c'est une chanson émouvante qui décrit la situation d'un grand frère qui a laissé derrière lui son petit frère.

¹ M. Haddad, *Les zéros tournent en rond*, Paris, Maspéro, 1961 cité in GLOTTOPOL - N°3- Janvier 2004 in <http://www.Univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>. p.186.

CHAPITRE II : L'ECRITURE POUR BOURAOUI

Ce n'est que vers les dernières pages du « roman » qu'on constate que l'auteur arrive à se libérer des dualités qui l'habitent. Les oppositions qui étaient fatalement paralysantes dans presque la totalité de l'ouvrage s'estompent et s'annulent.

On a constaté au cours du premier chapitre de cette quatrième partie que l'auteur adopte une dynamique identitaire conditionnée par les situations dans lesquelles elle est impliquée. Fouad LAROUCSI précise dans ses réflexions autour de la littérature maghrébine de langue française que : « *L'identité est un processus, non un état. Elle n'est donnée ad vitam oeternam mais se construit et se modifie avec le temps.* »¹ En effet, ce processus identitaire dont parle F. Laroussi est vécu par l'auteur dans son texte.

Vivre, écrire et aimer sont indissociables et participent du même élan pour l'auteur : « *J'ai toujours voulu fuir la vie ; l'écriture et l'amour en sont les ultimes moyens* » (p.8) Elle trouve refuge dans l'écriture et dans le voyage où elle choisit de réaliser son identité dans un troisième espace, loin de l'Algérie et de la France.

1. Le refuge dans l'acte de l'écriture :

Nina Bouraoui découvre tôt le pouvoir de l'écriture qui est une forme d'éternité et lui permet de fixer le temps car écrire : « [...] *serait alors, fixer la vie* » (p.74)

Quand elle n'écrit pas, elle est en manque d'elle même, elle est toujours dans la crainte de perdre ce don ; elle nous fait part de sa peur de voir cette source se tarir,

¹ Fouad Laroussi, La littérature maghrébine de langue française ou littérature francophone ?, GLOTTOPOL-N°3- Janvier 2004, in <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>, p.184.

de ne plus pouvoir écrire. Son écriture est un travail acharné, elle précise qu'elle se détache de son livre juste le moment d'une petite heure.

L'écriture est un vrai métier pour l'auteur, elle a arrêté de travailler aussitôt que son premier roman a été accepté et vit de sa plume.

En cherchant la source inspiratrice de son acte d'écriture, l'auteur croit au début que son écriture vient de sa mère et de sa passion pour la lecture et les livres, mais elle se rend compte ensuite que c'est à son père qui adore écrire et à ses travaux qu'elle doit son don d'écriture : « [...] et je sais désormais que l'écriture vient de lui (son père) » (p.174), elle apprend à écrire pour répondre aux cartes postales envoyées par son père et pour qu'il soit fier d'elle. Aussi, elle prend conscience que son premier rapport à l'écriture était en Algérie, le pays de sa première vie : « *J'aimerais revoir le pays où j'ai appris à écrire.* » (p.252)

Elle-même est la matière de son écriture, elle éprouve le plaisir de s'exprimer démasquée. Elle invente à partir de soi afin d'écrire quelque chose d'assez vrai, d'assez vivant : « *Je ne peux pas écrire sur le rien, les mots s'effacent, chaque fois, parce que je m'efface, chaque fois* » (p.43) Ce processus lui semble désormais très normal puisque ses derniers ouvrages où l'exploration de soi est très évidente, semblent répondre à une veine autobiographique à peine déguisée.

L'auteur réalise peu à peu que l'acte d'écrire équivaut à donner de ses nouvelles à toutes les personnes qu'elle a laissées en Algérie : ses camarades, ses instituteurs auxquels elle n'a pas dit adieu et à leurs lettres restées sans réponse : « *Je n'ai jamais répondu ; sous mes livres, il y a la lettre que j'aurais dû écrire* » (p.102)

L'Algérie qui malgré la distance, constitue pour Bouraoui le manque qui alimente l'écriture et lui permet d'être. Elle retrouve ce pays à travers son écriture : « *L'écriture c'est la terre, c'est l'Algérie retrouvée, c'est l'état sauvage, [...] j'écris ce que j'aurais dû vivre* » (p.189)

Malgré que l'auteur ne soit jamais retourné en Algérie, elle ne cesse de revivre son enfance algérienne à travers son écriture : « *J'écris parce que je suis en colère, je ne sais pas quitter l'enfance* » (p.25) Elle n'arrive pas à se remettre de la période de son enfance. L'écriture et la mémoire sont l'ultime refuge, le seul « retour » possible en Algérie.

« *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.* »¹

Son écriture est sensuelle, elle part du corps plus que de la tête, c'est l'écriture de la vie : « [...] *l'écriture est l'écriture du mouvement de la vie* » (p.169), une vie qui ne cessera de battre, parce que l'auteur écrit sur le sensible, sur le vivant : « [...] *je suis un auteur vivant* » (p.37). Par là, elle nous explique bien sa relation vitale à l'écriture, comparée au flot de la vie. C'est une écriture qui n'est pas pensée mais vécue.

L'écriture apparaît comme ce qui protège ce qui sauve, elle apparaît aussi comme un désir de vengeance. Pour longtemps, l'auteur a cru que lorsqu'elle atteindra le statut d'écrivain, elle arrivera à se venger de Diane qui a terriblement blessé son amour, et de se venger de ses grands parents français qui l'ont, eux-aussi, longuement ignoré.

L'auteur adolescente raconte qu'afin de séduire Diane, elle va jusqu'à mentir et s'approprier une écriture qui n'est pas la sienne, elle recopie une page du roman portant le titre *Dans le jardin de mon père* écrit par son professeur du collègue Apollinaire, madame G. et le présente à Diane entant que son travail :

« *Je crois que j'écris encore pour Diane* » (p. 257) Diane, cet amour toujours présent dans le cœur de la narratrice, malgré la rupture de leur relation depuis bien longtemps.

L'auteur est ravi du jugement de Diane et décide de devenir réellement écrivain afin de régler cette dette : « [...] *Diane : « Tu es vraiment un écrivain » Je ne pouvais pas exercer un autre métier, vous comprenez.* » (p.258) L'auteur rencontre Diane

¹ Nina Bouraoui, *Le Jour du séisme*, op.cit., P.90.

à Paris après plusieurs années, elle est fière d'être écrivain et pense qu'elle a enfin réussi à convertir son mensonge en vérité.

Elle évoque alors le triomphe de l'écriture sur l'errance, sur l'exil et sur les séparations. Toutes les disjonctions et les troubles vécus par l'auteur et qui partent du silence, du non-lieu disparaissent pour trouver enfin une place au sein de l'écriture.

L'auteur ne se sent-elle pas gênée en dévoilant son désir lesbien, tout en défiant la morale ? H. Guibert aussi a préféré affronter la morale en refusant de se taire, de cacher son homosexualité et son sida. Il s'est exposé textuellement afin d'échapper à la mort et de naître autrement.

Il est probable que Bouraoui se considère parmi ceux qui considèrent l'écriture (la littérature) comme le champ du véridique, même s'il choque, du dévoilement de soi quelques soient les risques et les douleurs.

« Guibert, avouons-le, n'a pas révolutionné la littérature. Là n'était pas son objectif. Mais il l'aura tout au moins libérée, débridée quelques temps. Il aura remis aussi au goût du jour cette idée que la littérature n'est pas seulement une activité confortablement bourgeoise et consensuelle mais qu'elle peut, voire même, doit être avant tout, une expérience fondamentalement existentielle. »¹

Avec son thème sur le désir homosexuel, l'auteur recherche ici une parole libérée sans tabous qui suscite chez les uns la haine et chez les autres l'admiration. Elle ose, elle fait parler de la littérature. L'auteur a cela d'intéressant qu'elle ne laisse pas le lecteur indifférent.

¹ Arnaud Genon, Que reste-t-il d'Hervé Guibert aujourd'hui ?, 11 septembre 2006, in <http://www.larevuedesressources.org/article.php3?idarticle=361>.

Ce qui a également retenu notre attention c'est la métaphore architecturale qui semble caractériser l'écriture de l'auteur dans *Mes mauvaises pensées*.

En effet, elle compare son écriture à un travail d'architecte et son livre est pris pour un édifice qui se construit : « [...] il y a des livres châteaux forts, des livres dont on ne peut sortir. J'ai construit un édifice, je circule à l'intérieur de cet édifice, j'en ouvre chaque porte, chaque secret. » (p.241)

Cette métaphore architecturale fonde le style même de l'œuvre puisque *Mes mauvaises pensées* est construit par strates comme un édifice, d'ailleurs cet édifice est solidement construit.

En outre, Bouraoui fait appel à cette métaphore architecturale lorsqu'il s'agit de faits concernant son pays, son enfance, son identité et son écriture. Les verbes : *construire*, *déconstruire* et *reconstruire* sont fréquemment utilisés. Des fois, elle pense au fait de rapporter l'Algérie en France, avec toute sa douceur et toute sa violence : « Souvent, je me dis que je fais tout pour reconstruire mon édifice sensuel » (p.188) et d'autres fois, il serait impératif pour elle de fermer son souvenir pour l'Algérie : « Il faut fermer pour reconstruire. » (p.210) Elle doit cesser de revivre cette enfance, cette période interminable qui la poursuit éternellement. Il est temps pour elle de se délier de ce paradis tant espéré.

Les références à l'architecture y sont nombreuses : pont, maison, toit, architecte, escalier, spirale, construction... Tout se réfère à la construction /déconstruction, d'ailleurs l'avant dernière phrase du roman est : « Je garde les mots d'Eileen Gray : « Il faut déconstruire avant de construire » » (p.270) Son ouvrage est un long et véritable cheminement à travers les mauvaises pensées pour se reconstruire.

Du feu le père architecte de l'Amie : « Mon père était architecte. Il a construit une des tours du front de Seine » (p.97) L'Amie se remémore le décès de son père et dit : « Je suis une maison sans toit, voilà ma vie » (p.40) Elle est profondément touchée par la disparition de son père et se considère désormais sans protection, comme une maison sans toit. Même l'auteur, quand elle évoque le père de l'Amie, elle cite ses

objets et ses outils de travail : papier calque, feutre noir, table à dessin, bruit des traits, règles, équerres, compas, formes internes d'une construction.

Au père de l'auteur qui, en perdant son père, sa mère et son frère recourt lui aussi à la métaphorisation architecturale, comme l'Amie ; il se tient : « *dans une maison sans toit, qu'il a bâtie avec ses mains* » (p.180). Citant également Le Corbusier¹ qui s'est noyé dans la baie d'Alger.

2. L'action de voyager/ Le troisième espace :

Voyager c'est quitter un lieu connu vers un autre inconnu, c'est aller vers la quête de soi et de son image inscrite où à inscrire dans le monde. Le voyage naît d'abord chez l'auteur à partir de la recherche d'un espace comme lieu où le « je » se retrouve et se structure. Pour Bouraoui, le voyage est aussi comme parole de liberté en tant que femme qui refuse l'immobilité.

Le voyage est un mode de connaissance de soi et de l'Autre, il permet à l'être de s'informer et d'accéder à l'amélioration de la vision de la vie. Quand son père lui rend visite à Zurich, il lui dit :

« [...] que ce que je suis en train de vivre-le dépaysement- est fondateur pour mon avenir, qu'il faut visiter le monde pour se connaître soi, ce que je comprends ainsi : il faut visiter les autres pour se savoir soi. » (p.44)

Ici, Nina Bouraoui perçoit le voyage comme formateur qui offre autant d'atouts, mène à la rencontre de la parole de l'Autre pour se connaître soi et vaincre l'intolérance et la violence.

¹ Le Corbusier Edouard Jeanne-Ret-Gris, architecte et urbaniste français d'origine suisse, né à La Chaux-de-Fonds (1887-1965). Il a participé par ses écrits à la propagation du fonctionnalisme, édifie notamment à Marseille une unité d'habitation pour 1600 habitants et conçu le plan de Chandigarh (1954), le petit Larousse.

D'une part, l'auteur continue son voyage intérieur à travers les souvenirs et l'imaginaire et d'autre part l'action de courir, de voyager se répète souvent : « [...] *je cours vers l'immeuble, ..., je cours dans le vent, je cours vers mon adoration, ..., je cours vers ma chambre, je cours à l'intérieur de ma vie* » (p.131) Toutes ces actions interprètent ainsi le rejet catégorique des endroits clos, ce que l'auteur désigne dans son texte par la crainte de claustrophobie : « [...] *je lis que les sujets qui souffrent de claustrophobie sont des sujets qui n'ont pas brisé avec la mère, ils subissent encore le claustra de celle-ci.* » (p.37) L'auteur a toujours cette crainte morbide de se retrouver dans un espace clos, alors elle marche, elle court et voyage. D'ailleurs son texte met également en scène le voyage de plusieurs de ses personnages.

Ce permanent va et vient entre l'espace extérieur et l'espace intérieur ne signifie-t-il pas que le voyage devient la solution pour l'auteur car son enracinement est impossible : « [...] *toute ma vie tient dans les départs, quitter Alger, quitter le 118, quitter Zurich.* » (pp.166/167)

Chaque fois il y a le trajet de son corps : elle est à Zurich, à Cuba avec la Chanteuse, elle est au Mexique, à Miami, à Boston.

Malgré cet encombrement, la narratrice trouvera enfin sa vie à force de déambulation et d'errance psychologique et urbaine, et ce d'ailleurs dans un tiers espace qui se situe entre l'Algérie et la France, c'est « L'Amérique, Provincetown » où elle affirme retrouver ses forces dans ses promenades solitaires :

« [...] *quand je sais que je pourrais trouver ma place ici, [...] et je sais que je reviendrais à Provincetown, ,c'est mon paradis, quand je cours le matin, [...]; je ne me suis jamais sentie aussi bien dans un pays, dans une communauté, je ne me suis jamais sentie bien en moi-même puisque je suis pleine de moi ; dans cette semi-solitude, je suis en paix, il n'y a plus de colère en moi, je suis faite d'une seule partie, je me resserre, je me retrouve.* » (p.183)

L'Amérique devient donc le symbole du juste milieu, là où on peut être femme algérienne et française. Afin de vivre alors, Bouraoui cherche sa biographie ailleurs.

Chercher un lieu où elle est ni française, ni algérienne : « *Je reste entre les deux pays. Je reste entre deux identités. Mon équilibre est dans la solitude, une unité. J'invente un autre monde. Sans voix. Sans jugement.* » (p.26)

Pour faire face à la confusion et à la crise identitaire où elle risque de tout perdre, l'auteur choisit de se réinventer dans un troisième espace ; elle se sent chez elle à Provincetown : « [...] *je suis ici, chez moi* » (p.175) et retrouve sa liberté, la liberté de choisir : « *Je ne confonds rien à Provincetown, je sais qui je suis, je sais ce que je désire, [...] tout a disparu en moi, la peur, la tristesse, l'exil, je le répète, je suis chez moi – at home-* » (p.178) Ici, à Provincetown, l'idée de la difficulté ou le sentiment de la souffrance associé à la vie écartelée entre deux lieux est refoulé de la part de l'auteur, d'ailleurs l'expression de se retrouver chez soi est répétée deux fois, manière de témoigner d'un sentiment de tranquillité et de bien-être .

Ce même fait a été remarqué dans son roman autobiographique *Garçon manqué*. Le séjour de Nina Bouraoui en Italie est représenté sur une troisième scène ni française ni algérienne, loin de la rivalité qui se tient entre sa dualité identitaire : « *Je n'étais plus française. Je n'étais plus algérienne. [...] J'étais moi. Avec mon corps [...] Je suis devenue heureuse à Rome* »¹ On observe cette harmonie qui traduit la réconciliation des différents Moi de l'auteur. La quête identitaire se traduit par la recherche d'un lieu neutre.

Alors c'est vers la fin de l'œuvre que l'auteur échappe à la contrainte du choix binaire dans lequel elle se trouve, et trouve un apaisement dans un tiers espace. Elle s'autorise le droit du sujet métissé à ne pas choisir entre deux cultures ou deux lieux.

Cependant, l'auteur réussit-elle vraiment à se détacher complètement de ses deux pays ? Certainement pas. Il est clair que Bouraoui, lorsqu'elle est en Amérique ; l'Algérie, le pays de son enfance, vient pour hanter son esprit :

¹ Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, op.cit., pp.184-185.

« [...] je me laisse aller vers la mer, comme si la lumière me portait, loin d'ici, au seuil de mon enfance : je suis ramenée à ma première vie. Il y a un fantôme de l'Algérie, comme il y a un fantôme de celle que je fus. » (pp.107.108)

La vue de la mer, du sable et de la lumière déclenche automatiquement un épisode : le souvenir de l'Algérie.

Elle précise aussi qu'elle arrive à se sentir désormais plus à l'aise en France, elle ne poursuit plus le fantôme de son enfance, elle se sent plus vivante dans sa nouvelle situation :

« [...] compter mes jours français qui dépassent, depuis peu mes jours algériens, et je crois que ma vie peut commencer, que je suis en supériorité numérique, que la fille que j'ai inventé au 118 rue Saint-Charles est bien plus vivante que celle qui jouait sous les orangers. » (p.154)

D'ailleurs, on remarque l'utilisation de l'imparfait pour désigner l'enfant qu'elle était, qui jouait sous les orangers, exception inhabituelle pour l'auteur qui, à l'inverse de ce qui devrait être attendu, se souvient soudain que conventionnellement ce sont les temps du passé (l'imparfait) qui devraient être utilisés. L'auteur nous a habitué à employer le présent pour se remémorer sa vie d'enfance à Alger.

En somme, on vient de constater que notre auteur est indéniablement marquée par son expérience algérienne, attachée à la fois à un lieu : la terre, et à un temps : l'enfance. La trace référentielle qui se caractérise par l'interculturalité de l'auteur se concrétise dans le mélange des genres. En effet, *Mes mauvaises pensées* est un texte qui traverse à la fois le roman, l'autobiographie et l'autofiction ; le double imaginaire de Bouraoui est fortement évoqué dans son œuvre, son identité culturelle hybride se définit par deux origines, française et algérienne qui se traduisent dans sa production littéraire. Cet auteur, qui tend par l'écriture à l'auto-analyse, soulève alors la question des repères, des origines, de la place et de l'identité.

CONCLUSION

GENERALE

Cette étude nous a donc permis de nous arrêter sur certaines particularités de l'écriture de Nina Bouraoui, dans son texte *Mes mauvaises pensées*. Tout d'abord, nous nous sommes attachée à l'étude des thèmes qui traversaient son récit : l'écriture de la terre et l'écriture de la mémoire. Ce parcours thématique nous a alors amenée à s'interroger sur l'appartenance générique de l'œuvre, et la première question que nous nous sommes posée au terme de notre recherche a été la suivante : *Mes mauvaises pensées* est-il réellement un roman ?

En effet, notre objectif était de répondre à la question suivante : à quel genre littéraire appartient *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui ? Nous avons fini par conclure que cette œuvre présente un flou générique. Notre constat s'est basé sur le fait que l'œuvre est constituée d'un récit de vie relatant des événements ressemblant énormément à ceux qu'a vécus l'auteur elle-même. Alors, nous sommes partie de la définition de l'autobiographie établie par Philippe Lejeune pour arriver ensuite à vérifier l'application des différents pactes régis entre l'auteur et le lecteur à savoir le pacte autobiographique, le pacte référentiel et le pacte romanesque. Mais nous ne parvenons pas à trancher : *Mes mauvaises pensées* ne peut être une autobiographie classique, comme nous l'avons montré. Plusieurs détails troublants et équivoques ne nous permettent guère d'affirmer ou d'infirmer avec certitude l'appartenance de cet ouvrage à ce genre. L'omniprésence d'une narratrice désignée par un « je », l'envahissement du présent de narration, l'élaboration d'un récit à forte dominance référentielle ajouté à la présence du pacte romanesque, puisque l'œuvre est sous-titrée « roman » : tous ces éléments ont contribué ici à brouiller les frontières entre les genres et ont ouvert le champ au vecteur fictionnel. Sommes-nous donc en présence d'une autofiction (ou d'un roman autobiographique) ?

Nous avons pu constater que *Mes mauvaises pensées*, bien qu'il se donne à première vue comme roman, relève davantage de l'autofiction (ou du roman autobiographique, selon les formules que la presse et la critique littéraire utilisent pour qualifier les écrits de Bouraoui¹), genre hybride par essence. Cependant, l'affirmation avec certitude de l'appartenance générique de cette œuvre à

¹ On a clairement vérifié à travers certains éléments épitextuels que les textes de Bouraoui comme *Le jour du séisme*, *Garçon manqué* ou *La vie heureuse*, sont considérés comme des romans autobiographiques.

l'autofiction n'est pas une tâche facile car ce concept tout comme l'autobiographie ou le roman autobiographique sont des genres récents dont les normes ne sont pas encore tout à fait instituées. C'est une véritable confusion qui régit ces genres car elle est en rapport avec l'ambiguïté qu'entretient le « je » dans les soupçons au cœur même de l'énonciation autobiographique : « *je est un autre* »¹, formule reprise dans le titre de l'ouvrage de P. Lejeune qui étudie les cas limites de l'autobiographie. Nous avons souligné au cours de notre travail que ce « je » peut avoir lui-même différentes facettes, et ce à partir des structures de formation du « je » chez Bouraoui. Le récit de l'auteur a révélé une réelle problématique du Moi, la narratrice se pose continuellement la question : « Qui suis-je ? ». Cette idée nous a conduit à mettre en question l'existence même de la dimension référentielle et donc de l'autobiographie. Le « je » de *Mes mauvaises pensées* s'invente, peut mentir et se livre à un véritable jeu qui déplace la frontière entre roman, autobiographie et autofiction.

En somme, sans pouvoir appliquer à l'œuvre de Bouraoui des conclusions déterminantes concernant la généricité, on affirme toutefois que son texte s'offre comme l'espace où semblent se brouiller les frontières entre le discours référentiel et discours fictif et que son écriture se situe au carrefour de la fiction et du réel, du pacte référentiel et romanesque, où il existe un réel balancement entre le genre romanesque, autobiographique et autofictionnel.

L'écriture de Bouraoui qui apparaît de prime abord, dense et ambiguë, dévoile après étude son axe principal : le thème essentiel est l'écriture du mélange et du métissage. Brodant à partir de faits authentiques, elle fait le pont entre le réel et la fiction, entre l'Algérie et la France.

L'auteur entretient un rapport particulier avec l'Algérie, en effet, ce pays est présent d'une manière obsessionnelle dans son roman. On sent chez l'auteur un véritable plaisir à se remémorer et à nommer les lieux géographiques de son enfance.

¹ P. Lejeune, *Je est un autre*, l'autobiographie de la littérature aux médias, Paris, Seuil, 1980.

L'écriture est là pour faire exister et revivre le souvenir de l'enfance algérienne, ou de l'enfance paradis d'avant les questionnements adultes.

Le rôle de la fiction est de compenser l'impossibilité ou le non accomplissement du réel. L'Algérie, toujours désirée, est à l'horizon, elle devient le mythe, l'auteur désire se réinsérer dans le pays de son enfance ou dans son enfance. C'est une utopie que la fiction seule peut réaliser.

Notre auteur semble alors osciller entre deux lieux, la France et l'Algérie, entre deux cultures, et son texte prend sens, en effet, dans cet espace culturel ; d'où la particularité de Bouraoui qui réside dans le jeu qu'elle instaure entre ces deux espaces tout en amenant le lecteur à effectuer un perpétuel mouvement entre roman, autobiographie et autofiction. D'ailleurs, Rosalia Bivona, dans sa thèse et ses articles consacrés à notre auteur, utilise les expressions de « mélange », de « littérature migrante » pour caractériser son écriture :

« Cet auteur fait partie d'une littérature migrante parce qu'elle cherche un espace à l'intérieur d'une littérature ouverte sur de nouveaux horizons pas encore identifiables, et qui est interactive avec tous les codes culturels des deux rives de la Méditerranée. »¹

Ce mélange donnera naissance dans un espace d'entre-deux, à ce que nous pourrions appeler « une écriture métisse », se situant aux bords des frontières culturelles qui deviennent alors un lieu créatif sur le plan formel en enfantant une écriture qui opte pour la mixité et le mélange des genres. Nous pouvons donc affirmer qu'il existe bien un lien entre l'identité culturelle de l'auteur et l'identité littéraire de ses écrits.

Malgré les nombreuses et différentes appellations, ce qui peut être certifié est que *Mes mauvaises pensées* est bien une œuvre hybride qui se situe en marge des genres littéraires et que Bouraoui, cet écrivain franco-algérien, est donc un écrivain qui s'autorise le mélange des genres, ou plutôt leurs enchevêtrements pour dire son moi métissé, ses géographies dédoublées. De sa double culture, elle tire des effets importants qui enrichissent ses écrits et en font à la fois des textes factuels et

¹ Rosalia Bivona, Nina BOURAOUI : Une écriture migrante en quête de lieu, in Littérature des immigrations 2 : Exils croisés, Paris, L'Harmattan, 1995, pp.125.136.

fictionnels. De ce binarisme, de cet entre deux géographique, identitaire, sexuel qui font écho dans toute son œuvre ; de cette hybridité générique se dégage une grande richesse littéraire. Bouraoui nous fait accéder à travers l'expérience fictionnelle narrée et à travers l'expérience de son vécu à un plaisir à lire son œuvre, à une jouissance esthétique.

ANNEXE

ANNEXE

Entretien avec Nina BOURAOUI réalisé par Brice DEPASSE¹ le : 08/12/2005 sur
Nostalgie BFM :

- B. Depasse : Nina BOURAOUI, bonjour.
- Nina BOURAOUI : bonjour.
- B. Depasse : c'est un grand plaisir de vous avoir avec nous, vraiment, je peux vous faire un aveu.
- Nina BOURAOUI : oui !
- B. Depasse : J'ai lu votre livre deux fois ou presque.
- Nina BOURAOUI : Ah ! c'est très joli... jolie déclaration
- B. Depasse : Je voulais vous dire que votre style est éblouissant, ces phrases kilométriques et fluides qui sont véritablement un écoulement de la vie qui se déroule devant nous, on est véritablement happé par votre livre *Mes Mauvaises Pensées*, paru à l'édition Stock, alors en quelques mots, c'est quoi ? C'est la thérapie ou plutôt l'analyse d'une femme qui tombe amoureuse de son psy, je me trompe ?
- Nina BOURAOUI : Oui, enfin c'est un livre qui est composé, qui est écrit comme vous le dites, une sorte de spirale amoureuse qui contiendrait en fait l'idée...c'était, en effet, d'essayer de contenir le flot et le flux incontournables de la vie, donc le prétexte, ça part ainsi, les mauvaises pensées c'est le mot un peu poétique et romantique pour parler des phobies,

¹ Brice DEPASSE, Sur le Blog [Lire est un plaisir](http://lireestunplaisir.skynetblogs.be/) (Journal d'un chroniqueur littéraire), entretien avec Nina Bouraoui in <http://lireestunplaisir.skynetblogs.be/archive-week/2005-49>

c'est à dire de pensées noires, voilà qui forme des assauts dans la tête de l'héroïne et en effet elle va rencontrer le Docteur C., elle va se confier à elle, donc ce n'est pas un livre sur la psychanalyse.

- B. Depasse : Pas du tout.
- Nina BOURAOUI : C'est évident, c'est vraiment un livre sur l'écriture, sur l'art, sur l'architecture, ce que je dis sur le métier d'aimer, le métier de vivre, c'est quoi aimer ? c'est quoi vivre ? C'est une façon aussi pour moi d'inviter des gens qui dans la vie, pour moi, ne se sont jamais rencontrés notamment le Corbusier avec Elieene Gray, Guibert avec les parents. Parler d'une Algérie très lumineuse, l'Algérie des années soixante- dix que j'ai connue et puis aussi parler de ce processus incroyable : Oui, quelle écriture ? C'est quoi être un auteur ? C'est quoi s'inscrire dans le monde lorsqu'on est auteur ?
- Nina BOURAOUI : C'est vraiment aussi un projet littéraire, c'était volontaire de l'écrire d'un seul bloc, c'est un bloc de trois cent pages sans respiration mais je pense qu'il y en a comme même, qu'on arrive à respirer, qu'il n'est pas étouffant parce que les phrases sont très longues. Justement Donc moi c'était vraiment un pari. Voilà c'était une forme de pari littéraire avant tout.
- B. Depasse : Il ne faut pas absolument faire peur à l'auditeur ou aux futurs lecteurs. Ce n'est pas le paradis de Philippe Sollers sans aucune ponctuation de la première à la dernière page. C'est extrêmement...C'est tout un cheminement, est ce que vous l'avez écrit en une fois ? On a l'impression que ça été.
- Nina BOURAOUI : Il est très travaillé en fait ce qui est bien c'est que ça ne se voit pas, c'était un an de gros, gros travail : en fait, quand je l'ai écrit j'avais souvent avec moi ce que j'appelle une sorte de conducteur parce qu'il y a des scènes et des personnages qui reviennent, il fallait absolument éviter les répétitions parce qu'en fait tout se correspond. Il y a des correspondances avec des choses, en fait entre des choses qui a priori ne devaient pas se correspondre. Donc voilà j'avais toujours cinq scènes à côté de moi et ça été

dix heures de travail par jour pendant un an. Retravailler, moi je retravaille mes pages : quand mon manuscrit est terminé c'est terminé. Il y a des auteurs qui procèdent ainsi, moi c'était une seule version mais à l'intérieur même de cette version, il y a eu plusieurs versions.

- B. Depasse : J'ai un petit espoir que vous me répondiez quelle est la part de la fiction et de la réalité ?
- Nina BOURAOUI : Mais je crois que c'était très mélangé, moi j'aime bien partir de l'idée, oui en effet ce n'est pas un livre autobiographique parce que pour moi l'autobiographie est impossible. On ne peut pas ramasser tout ce qu'on a connu, traversé, rencontré. L'acte d'écrire est déjà un acte de transformation mais c'est vrai que je parle de moi, je parle de ce que je connais et puis après tout devient romanesque c'est ça ce qui est bien c'est ça ce qui m'intéresse c'est-à-dire que le réel est reconstitué et réinventé donc, il y a des choses qui sont vraies puis des choses totalement fausses, moi je me suis amusé à voler la vie des gens parce qu'un auteur est un vrai vampire, moi je sais que je suis un petit vampire, tout en étant, en essayant d'avoir du respect et de ne pas avoir une écriture de la délation, chose que je ne pratique pas.
- B. Depasse : Paul Oster dit que les écrivains font la vie à rebours, ils marchent dans le sens contraire des gens en les observant.
- Nina BOURAOUI : Oui peut être...
- B. Depasse : C'est moins violent qu'un vampire.
- Nina BOURAOUI : Oui c'est vrai, c'est plus doux. Non, mais je pense aussi, je crois qu'écrire c'est fixer la vie et c'est rendre une forme d'éternité dans un temps qui n'est pas éternel, c'est fixer un moment donné une forme d'éternité.
- B. Depasse : Dans la part fiction/réalité, l'Amie et la Chanteuse, elles existent ?
- Nina BOURAOUI : Oui ; oui.
- B. Depasse : Elles ont existé, vous les avez croisés ?

- Nina BOURAOUI : Oui, oui elles existent. L'Amie c'est le personnage, c'est l'image de l'amour idéale et absolu, une sorte d'ange gardien, puis la Chanteuse... moi j'ai beaucoup fréquenté des chanteurs c'est un monde que je connais assez. J'étais assez fascinée justement par l'exposition/ image et la surexposition /image. Je voulais absolument parler de la célébrité justement puisque la Chanteuse a à un moment donné [...] il y a une rumeur de mort qui court sur elle. Et j'aimais bien cette idée de l'image tellement exposée qui fini par tuer, par tuer le sujet dont il est question.

- B. Depasse : Et vous, vous êtes dans l'ombre ? Toujours un peu en retrait.
- Nina BOURAOUI : Oui, moi je suis un auteur, je ne fais que raconté, je suis une passeuse.

- B. Depasse : Parmi les mauvaises pensées il y a quand même pas mal de violence en vous, une envie d'abord refoulée que vous exprimez petite de faire du mal et puis aussi une violence verbale qui vient après et si bien qu'avec les parents, qu'avec la Chanteuse alors qu'en fait votre héroïne semait une envie de douceur surtout.
- Nina BOURAOUI : Oui, elle est assez douce, je pense qu'on vit dans un monde d'une extrême violence et que moi je voulais parler de la violence du monde mais à travers moi c'est-à-dire, à un moment, j'ai capté cette violence. Je suis devenue moi-même violente et puis mon héroïne elle-même violente, je crois que voilà, je crois qu'on vit dans un monde apocalyptique mais qui est bombardé d'informations extrêmement violentes et c'est l'histoire justement d'une rédemption par l'amour. Comment se sauver de la violence ? Je ne vois que l'amour et c'est pour ça c'est aussi un livre d'amour, une vraie déclaration. Voilà sur mes deux pays la France et l'Algérie. Ça c'est aussi un des thèmes qui est souvent revenu dans mes livres, mais là, que j'affronte d'une façon différente. Je voulais raconter cette sorte de trou noir qui fait partie de ma vie lorsque j'étais en vacances en France je ne suis pas rentrée en Algérie j'avais 14 ans et j'ai laissé mes

affaires, mes vêtements, mes amis je suis devenue citoyenne française, je suis française par ma mère mais je n'ai jamais vécu en France, devenir une citoyenne française c'était une forme de seconde naissance et je n'ai pas répondu aux amis qui m'écrivaient, je n'ai pas donné de mes nouvelles. Il y a une grande culpabilité.

- B. Depasse : Toutes ces lettres qui montrent la distance d'abord kilométrique et puis les années qui passent.
- Nina BOURAOUI : Oui, c'est dire voilà que deviens-tu ? Et je dis justement, en fait, est ce que je n'ai pas écrit pour donner aussi de mes nouvelles, est ce que les livres ne sont pas cette immense lettre que je n'ai jamais écrite peut-être ?

- Nina BOURAOUI : Oui lorsqu'on a quatorze ans, changer de pays surtout, passer de l'Algérie à la France, c'est un vrai changement. D'abord, de déracinement même si je me rappelle, j'étais française, je le dis pour des étrangers c'est beaucoup plus difficile, moi, j'étais française par ma mère donc assez armée, assez protégée. Ça été quand même comme une violence. Il fallait survivre à ce voyage, à ce départ. Je n'aime pas le mot d'intégration, mais en l'occurrence il fallait totalement s'intégrer. Mais j'allais dire presque physiquement à un pays. L'Algérie est devenue comme un paradis perdu, un pays assez fantasmé qui revient sous forme d'une topographie amoureuse c'est-à-dire que dans ce livre je parle d'une Algérie extrêmement poétique qui est assez sublime parce que c'est la terre de mes premiers désirs aussi de mes premières violences.

- B. Depasse : Vous évoluez dans un monde social que vous jugez toujours dérangé par le mot homosexualité ?

- Nina BOURAOUI : Non, moi j'ai beaucoup de chance, en plus, moi je n'en parle jamais assez frontalement. C'est vrai que mon grand combat ça été d'en parler avec des mots tels que l'amour, le désir parce que je pense que le

regard change, nous sommes tous des amoureux et quand on commence à comprendre ça, la différence ce n'est pas [...], moi je n'aime pas parler de sexualité, ça me gêne profondément. Ce que j'aime c'est parler de rencontres, d'attirances, désirs et puis au tant qu'adulte, un adulte homosexuel ce n'est pas très difficile. Ce qui est difficile c'est d'être un enfant homosexuel parce que l'homosexualité arrive vite, elle est d'ailleurs naturelle je crois que voilà s'inscrire dans une famille, dans une société, une école lorsqu'on est différent, alors ça donne de la force mais ça fragilise.

- B. Depasse : Alors un papa algérien ; une maman bretonne, un papa souvent absent, une maman souffrante, un grand-père maternel qui est très vieille France pas très câlin, la famille est non seulement une source d'inspiration mais un façonnement de la personnalité qui fait de vous un écrivain.
- Nina BOURAOUI : Oui, parce que dans cette famille il y a eu plusieurs ruptures, mon père fait ses études en France pendant la guerre d'Algérie, il perd son frère aîné porté disparu à la guerre, c'est mon premier fantôme. Il rencontre ma mère à Rennes, en effet, elle, plutôt d'un milieu bourgeois stricte pas forcément trop tolérant, elle épouse mon père et elle s'installe en Algérie. Donc mon grand père a l'impression de perdre sa fille, il a très peur, c'était une époque, c'était certainement un monde d'ouverture. Aussi, donc il faut rétablir l'amour c'est-à-dire il faut se dire dans cette famille on n'est pas forcément accepté, moi quand je suis née, je sais que je viens d'un mariage amoureux certes, mais aussi peut-être d'un mariage politique c'est à dire être métisse et métissée de ces deux pays qui se sont faits la guerre, de cette façon là, c'est pour se construire, ce n'est pas évident. Ça reste une richesse mais ce n'est pas évident. Donc il faut séduire la famille française, il faut devenir, il faut devenir comment dirais-je, pas se renier. Moi je n'aime pas se renier, je me suis toujours sentie mixte, j'aime bien ce mot, ni algérienne, ni française mais aussi algérienne et française à la fois et puis dans cette famille lorsqu'on est quatre : mes parents, ma sœur et moi il y a une sorte de clan qui se crée, un clan d'amour mais assez étouffant. Très vite, je me rends compte

que je forme peut-être un couple avec ma mère, cette blonde qu'on appelle la suédoise en Algérie. J'ai tendance à vouloir la protéger justement parce que le père est en voyage d'affaires comme on dit. Oui, c'est la femme seule de la famille et moi, en fait, je prends une place qui m'était attribuée, je prends la place du protecteur de ma mère, ce qui est assez long après à régler. Dans la vie il y a du mythe.

- B. Depasse : Le jour où vous aurez réglé tous ces problèmes avec vous, vous n'avez pas la crainte que la source de l'écriture se tarisse.
- Nina BOURAOUI : Non, en plus ce ne sont pas des problèmes, c'est vrai que je parle de moi mais ce qui m'importe le plus c'est l'écriture, c'est le style, l'invention, la restitution de la vérité convertie parce que la littérature c'est ça, c'est toujours une histoire de conversion. Donc c'est évident que ce neuvième livre clos, et ouvre, c'est ça ce qui étrange, clos certainement une histoire dans mes romans, c'est vrai que voilà, l'identité revient, l'amour, la double nationalité mais ouvre quelque chose pour la première fois. J'ai fais des essais c'est-à-dire pour la première fois j'ai écrit des lettres, j'ai écrit des dialogues, j'ai fait parler une fille qui s'appelle la Fille à l'héroïne. Moi, je n'ai jamais pris de l'héroïne dans ma vie. Il n'y a jamais eu autant d'invention dans un de mes livres. Donc ça m'ouvre certainement sur un travail plus peut-être romanesque encore plus caché, plus modifié, plus planqué. L'écriture n'est pas une écriture de thérapie, l'écriture ne soigne de rien du tout, bien au contraire. Voilà, moi je me considère comme une artiste, ce que j'aime c'est la force de création, c'est cela....A chaque fois c'est un premier livre, à chaque fois c'est un premier chantier et à chaque fois il y a une mise en danger de moi-même. C'est ça que j'aime dans un livre, tout est à refaire, tout est à recommencer.
- B. Depasse : Il ya trois hommes qui reviennent de manière récurrente dans votre livre. D'abord le grand-père, le père et Hervé Guibert, quelle belle promo !
- Nina BOURAOUI : Oui parce que Hervé Guibert ..., disons que j'ai une lecture d'Hervé Guibert presque amoureuse, je l'appelle l'amant de papier

et je l'ai découvert assez tard, en fait, peu avant sa mort et en fait c'est une période où j'avais des problèmes d'écriture, il est entré comme ça dans cette solitude des livres et puis après il est mort. Et après, j'ai continué à le lire, je ne sais pas il y a eu un attachement pourtant le monde qu'il décrit est loin du mien mais pas si loin non plus parce que c'est souvent le monde de la nuit. Il y a une fragilité justement et aussi une mise en danger, c'est quelqu'un qui s'est aussi mis en danger pour ses lecteurs, il ne faut jamais l'oublier. C'était important qu'il marche avec moi. Voilà, moi j'aime bien, j'ai invité les gens que j'ai aimés.

- B. Depasse : Ce qui m'a frappé dans le dernier roman de Nina BOURAOUI, c'était le côté à la fois beauté et spontané mais maîtrisé et naïf de l'écriture, c'est là l'une des grandes forces de la réussite de ce récit. Ma question : l'écriture tortueuse et haletante est-elle conditionnée par le sujet ou s'est-elle imposée d'elle-même ?
- Nina BOURAOUI : Oui, c'est vrai j'ai déjà un petit peu répondu. Le sujet est venu assez vite mais je ne voulais pas justement que la violence de ces mauvaises pensées, moi je ne voulais pas d'une écriture violente, justement c'est une écriture qui est beaucoup moins saccadée que l'écriture des autres livres, elle est plus ample plus généreuse, plus longue, il n'y a plus d'oxygène mais j'aimais bien cette idée de confession, j'aimais bien l'idée [...], en fait c'est une parole libre et libérée mais qui ne peut être entendue que par une seule personne : le Docteur C. Et aussi le lecteur [...] Voilà il y a quelque chose que j'aimais bien, ce côté intime non pas de dévoilement parce que moi je suis quelqu'un d'assez pudique. Il n'y a aucun exhibitionnisme de ma part, mais l'écriture ce serait comme un chuchotement à l'oreille de quelqu'un, et ça, c'est très travaillé, ça ne se voit pas, tant mieux d'ailleurs mais c'est très travaillé.
- B. Depasse : Nina, puisque nous sommes sur Nostalgie, je vous pose la question : est ce que vous avez un souvenir musical, un groupe, un titre, une chanson qui reste marquée ?
- Nina BOURAOUI : Ah ! oui, bien sûr c'était super tramp.

- B. Depasse : Merci, Nina Bouraoui.
- Nina BOURAOUI : Merci.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES THEORIQUES :

ABDOUN Ismail, BEKKAT Amina, IMMOUNE Youcef, LOUNIS Aziza, TABTI Bouba, *L'autobiographie en situation d'interculturalité*, Tome II, Alger, Editions du Tell, 2004.

ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques- Introduction à la lecture du littéraire-*, Alger, O.P.U., 1995.

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

BENVENISTE. Emile, *Problèmes de linguistique générale (tome I)*, Paris, Gallimard, 1966.

BENVENISTE. Emile, *Problèmes de linguistique générale (tome II)*, Paris, Gallimard, 1974,

DOUBROVSKY Serge, in *Autobiographies de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

DOUBROVSKY Serge, *Laissé pour conte*, Paris, Grasset, 1999

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

DOUBROVSKY Serge, *Le livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.

DEJEUX Jean, *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, P.U.F., 1992.

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

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, 1991.

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

JAUSS H.R. , *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, (édition augmentée 1996)

LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*, Librairie Armand Colin, 1971.

LEJEUNE Philippe, *Pour l'autobiographie*, Paris, Le Seuil, 1998.

LECARME Jacques / LECARME-TABONE Eliane, *L'autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1997.

MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963.

REY Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1992.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit*, Paris, Le Seuil, février 1983

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

STAROBINSKI Jean, *La relation critique « Le style de l'autobiographie »*, Paris, Gallimard (Colle. Tel), 1970 (édition revue et augmentée 2001).

TOUZIN Marie-Madeleine, *L'écriture autobiographique*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993.

ZANONE Damien, *Le ressassement de laissé pour conte*, les temps Modernes 611-12, 2000.

AUTRES ŒUVRES DE L'AUTEUR CONSULTÉES :

BOURAOUI Nina, *Le Bal des murènes*, Paris, Fayard, 1996.

BOURAOUI Nina, *L'âge blessé*, Paris, Fayard, 1998.

BOURAOUI Nina, *Le Jour du séisme*, Paris, Stock, 1999.

BOURAOUI Nina, *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000.

BOURAOUI Nina, *La vie heureuse*, Paris, Stock, 2002.

BOURAOUI Nina, *Mes mauvaises pensées*, Alger, Sedia, Coll. Mosaïque, 2006.

BOURAOUI Nina, *Avant les hommes*, Paris, Stock, 2006.

ŒUVRES CONSULTÉES D'AUTRES AUTEURS

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.

DIB Mohamed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Le Seuil, 1962.

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

LEIRIS Michel, *Frêle bruit*, Paris, Gallimard, 1976.

PAGNOL Marcel, *La Gloire de mon père, La Château de ma mère, Le temps des secrets*, Paris, Fallois, 2005.

ROBBE-GRILLET Alain, *Romanesques: Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985.
Angélique ou l'Enchantement, Paris, Minuit, 1987.
Les Derniers jours de Corinthe, Paris, Minuit, 1994.

ROUSSEAU Jean- Jacques, *Confessions*, Paris, Cazin, 1782-1789.

SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, Folio, 1985.

SARTRE Jean- Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, (Coll. Folio, 1972)

SEBBAR Leila, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.

SEBBAR Leila, *Mes Algéries en France*, Carnets de voyage, Paris, Bleu Autour, 2004.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES :

AZZOUZ Esma Lamia, *Ecritures féminines algériennes de langue française (1980-1997) Mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques*, Tome I Thèse de Doctorat, sous la direction d'Arlette CHEMAIN, Université de Nice- Sophia Antipolis, Septembre 1998.

COLONNA Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse de Doctorat sous la direction de Gérard GENETTE, Ecole Des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1989.

FOUET Jeanne, *Aspects du paratexte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. Université de Besançon, Thèse de Doctorat, 1997.

SITOGRAPHIE :

ALLET Natacha et JENNY Laurent, *L'autobiographie*, 2005, in <http://www.unig.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/index.html>.

BARTHES Roland, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, in www.fabula.org/forum/colloque99.php.

BARTHES Roland, *Le Grain d'une enfance*, Paris, 1994, in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag/theses/mayer.pdf>.

BENMAHAMED Ahmed, *L'écriture de Nina BOURAOUI: Eléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Mme Colette

VALAT, Université de Toulouse- Le Mirail, Juin 2000, in <http://sir.univ-Toulouse.fr/limag./theses/benmahamed.pdf>.

BIVONA Rosalia, « Nina BOURAOUI : Une écriture migrante en quête de lieu », in Littérature des immigrations 2 : *Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995 cité in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag./theses/mayer.pdf>.

DOUBROVSKY Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, in www.fabula.org/forum/colloque99.php.

ERNAUX Annie, *Vers un je transpersonnel*, in Autofictions & Cie (Colloque de Nanterre, 1992/ RITM, N°6, p.219) in www.fabula.org/forum/colloque99.php.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Tome 1, Edition électronique, in www.Coolmicro.org/livres.php.

GENON Arnaud, *Que reste-t-il d'Hervé Guibert aujourd'hui ?*, 11 septembre 2006, in <http://www.larevuedesressources.org/article.php3?idarticle=361>.

JANKELEVITCH Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974 cité in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag./theses/mayer.pdf>.

JENNY Laurent, *L'autofiction, Méthodes et problèmes*, in <http://www.unig.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/index.html>, 2003.

KOUROPAKIS Ariane et WERL Laurence, *L'Autofiction en question*, in <http://www.ubh.fr/alb/cellam/soi-disant/01question/analyse/2b.html>.

LAOUYEN Mounir, *L'Autofiction : une réception problématique*, in www.fabula.org/forum/colloque99.php.

LAROUSSE Fouad, *La littérature maghrébine de langue française ou littérature francophone ?*, GLOTTOPOL-N°3- Janvier 2004, in <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>.

MARTHE Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1987, in www.fabula.org/forum/colloque99.php.

MAY Georges, *L'autobiographie*, P.U.F. 1979, in Salim SAÏD, *Etude générique, thématique et fonctionnelle de quelques autobiographies marocaines, comparées à des autobiographies africaines sub-sahariennes*, Thèse de Doctorat, Paris-13, 1995, in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag./theses/Salim.pdf>.

MAYER Amaelle, *Identité littéraire et culturelle : L'interculturalité en littérature dans L'Age Blessé et Le Jour du séisme de Nina BOURAOUI*, Maitrise de Lettres Modernes, sous la direction de C. BONN, Université Lyon II, 1999/2000, in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag./theses/mayer.pdf>.

SAND George, reproche à Rousseau « d'avoir confessé Madame de Warens en même temps que lui » *Histoire de ma vie*, Paris, Calmann-Lévy, t.13, in www.fabula.org/forum/colloque99.php.

ARTICLES DE PRESSE :

BOULAHBEL Fazila, « C'est un livre d'amour », *l'Expression*, 9 septembre 2002 in <http://dzlit.free/bouraooui.html>.

KAPRIELIAN Nelly, « Nina Bouraoui, écrivain », in *Les Inrockcupibles*, 10/11/1990 cité in <http://sir.univ-lyon2.fr/limag./theses/mayer.pdf>.

Le Jeune indépendant, « Le prix Renaudot attribué à la franco-Algérienne Nina Bouraoui », le 5 novembre 2005, (auteur anonyme), entretien accordé par BOURAOUI à l'A.F.P. au cours de la remise du prix Renaudot en 2005, in <http://dzlit.free/bouraooui.html>.

Interview accordée par BOURAOUI à la FNAC, (auteur anonyme, date non mentionnée) in <http://dzlit.free/bouraooui.html>.

SIMONNET Dominique, Nina BOURAOUI « écrire, c'est retrouver ses fantômes », *L'Express*, 31 mai 2004, in <http://dzlit.free/bouraooui.html>.

DOCUMENTS AUDIO-VISUELS :

DEPASSE Brice, Entretien avec BOURAOUI, Radio BFM Emission Nostalgie, diffusée le 08/12/2005 in <http://lireestunplaisir.skynetblogs.be/archive-week/2005-49>.

DICTIONNAIRES : Le Petit Larousse illustré, Paris, 2005.