

**UNIVERSITE DE TOULOUSE LE MIRAIL
UFR LETTRES PHILOSOPHIE ET MUSIQUE
Département de lettres modernes**

**L'ECRITURE DE NINA BOURAOUI :
ELEMENTS D'ANALYSE A TRAVERS L'ETUDE DE CINQ ROMANS**

Juin 2000

Mémoire de maîtrise réalisé sous la direction de Mme **Colette VALAT**

Par M. Ahmed Benmahamed

SOMMAIRE

INTRODUCTION	page 3
---------------------------	--------

Abréviations.....	7
-------------------	---

PREMIERE PARTIE : LE CORPS DE L'OEUVRE

CHAPITRE UN: ETUDE DES INDICES PARATEXTUELS.....	8
--	---

I. Définition et fonctions des titres.....	8
--	---

II. Approche titrologique de l'oeuvre de Nina Bouraoui.....	10
---	----

1. La voyeuse interdite.....	10
------------------------------	----

2. Poing mort.....	13
--------------------	----

3. Le Bal des murènes.....	14
----------------------------	----

4. L'âge blessé.....	17
----------------------	----

5. Le jour du séisme.....	18
---------------------------	----

III. Les sous-titres et les dédicaces.....	20
--	----

1. Poing mort.....	21
--------------------	----

2. Le Bal des murènes.....	22
----------------------------	----

3. Le jour du séisme.....	23
---------------------------	----

CHAPITRE DEUXIEME : STRATEGIES D'OUVERTURE ET DE CLOTURE.....	25
---	----

I. Approche théorique.....	25
----------------------------	----

1. Les incipit	25
----------------------	----

II. Approche thématique	27
-------------------------------	----

I. Le corps, le désir et la mort.....	27
---------------------------------------	----

1.1. L'entrée dans Poing mort	28
-------------------------------------	----

1.2. Les clausules	34
--------------------------	----

1.3. La sortie de Poing mort	34
------------------------------------	----

1.4. L'entrée dans L'âge blessé	39
---------------------------------------	----

1.5. La sortie de L'âge blessé	44
--------------------------------------	----

2. L'obsession des sens.....	46
------------------------------	----

2.1. Le début de La voyeuse interdite	46
2.2. La fin de La voyeuse interdite	49
2.3. L'entrée dans Le Bal des murènes	53
2.4. La sortie du (Le) Bal des murènes	55
3. La blessure de la terre	57
3.1. Le jour du séisme.....	57
3.2 La sortie du jour du séisme	63
III. L'oeuvre en tant qu'histoire	66
CHAPITRE III : APPROCHE TEXTUELLE.....	68
I. L'intertextualité dans l'oeuvre.....	68
1 Définition du concept.....	68
2 Les influences françaises.....	70
II. Les procédés d'auto-citation	76
III. LJDS : analyse de deux fragments contigus	78
DEUXIEME PARTIE : LA PLACE DE L'OEUVRE	
CHAPITRE PREMIER : STATUT GENERIQUE DE L'OEUVRE.....	82
I Les genres en question.....	82
II. Fiction, roman autobiographique et autofiction.....	86
CHAPITRE II: UNE APPARTENANCE PROBLEMATIQUE.....	95
I. L'évolution de la littérature maghrébine.....	95
II. Un statut hybride	99
III. Nina Bouraoui : une appartenance problématique	102
IV. Une réception mitigée.....	104
V. Un « entre-deux » marginalisant.....	106
CONCLUSION.....	110
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	112

INTRODUCTION

L'oeuvre de Nina Bouraoui, si l'on peut appeler ainsi les cinq textes constituant notre corpus étant donné qu'elle est à peine en voie d'élaboration, se présente comme un ensemble de romans assez courts – de 120 pages en moyenne chacun – écrits entre 1991 et 1999.

Inconnue il y a dix ans, Nina Bouraoui a fait une incursion remarquée dans le «monde des Lettres » et a conquis un public des deux côtés de la Méditerranée.

Née en France, de mère française et de père algérien, Nina Bouraoui a vécu jusqu'à l'âge de treize ans à Alger. C'est en France, où elle est installée depuis une vingtaine d'années, qu'elle a publié tous ces textes et où elle a obtenu le Prix Inter en 1991 pour son premier roman, *La voyageuse interdite*. Ce roman a été suivi par la publication de *Poing mort* (1992), puis du *Bal des murènes* (1996), de *L'âge blessé* (1998) et enfin de son dernier roman *Le jour du séisme* (1999). Ces cinq romans constituent notre corpus d'analyse.

Nous avons pris en considération tous les romans publiés jusqu'à présent, dans cette étude, afin d'avoir une vision d'ensemble de l'oeuvre et surtout pour montrer son évolution dans le temps.

Ce choix a bien évidemment limité notre analyse aux aspects généraux de l'oeuvre, aspects qui contribuent pleinement à saisir le mouvement de l'oeuvre, sa dynamique, et à la situer par rapport aux différents courants littéraires de l'espace culturel franco-maghrébin.

Cette oeuvre récente nous interpelle pour plusieurs raisons. D'une part, c'est une oeuvre qui semble s'inscrire dans le sillon des écrivains maghrébins mais qui s'en démarque en même temps. De *La voyeuse interdite* à la « trilogie » *Poing mort*, *Le Bal des murènes* et *L'âge blessé* une tendance à se détacher de l'orbite maghrébine se fait jour.

D'autre part, c'est une écriture féminine qui vient conquérir une place réservée généralement aux hommes et qui tente d'affirmer ainsi son existence et sa validité en affrontant le « problème d'être femme ».

Enfin ces textes, écrits en un laps de temps relativement court, vous nous permettent de suivre l'évolution de l'écriture de Nina Bouraoui et de mettre en évidence les procédés mis en oeuvre dans cette tâche.

Notre approche des textes, inévitablement éclectique étant donné le foisonnement et la diversité des approches critiques, s'appuie essentiellement sur les théories structuralistes (linguistique structurale et la critique littéraire structuraliste).

L'oeuvre de Nina Bouraoui a été considérée sous deux aspects : l'aspect textuel proprement dit, c'est à dire l'analyse du texte et l'aspect comparatif, dans le sens où nous comparons cette oeuvre pour la situer dans une littérature. En d'autres termes, il s'agit d'une étude interne du texte – structurale – et d'une étude externe du texte, de tendance plus sociologique.

L'entrée dans le corps de l'oeuvre commencera par l'étude des indices paratextuels, à travers l'analyse des titres et des dédicaces, qui nous permettra d'appréhender les messages gravitant autour du texte et nous donnera ainsi un aperçu du texte avant même l'entrée dans l'univers romanesque de Nina Bouraoui.

Par ailleurs, les stratégies d'entrées et de sorties mises en oeuvre dans les romans de Nina Bouraoui constitueront un ensemble d'indices thématiques et formels permettant de saisir les principales caractéristiques à la fois de l'univers romanesque et de l'écriture de Nina Bouraoui.

Nous aborderons l'intertextualité dans l'oeuvre de Nina Bouraoui, c'est à dire l'allusion à d'autres textes, ou leur présence, dans ses textes pour affiner notre analyse de l'écriture bouraouienne en la mettant en parallèle avec l'écriture durassienne.

Enfin, l'étude des procédés d'auto-citation développés par Nina Bouraoui contribuera à définir les caractéristiques de son oeuvre par la mise en relief de ces modalités d'écriture tout en soulignant leur aspect poétique intrinsèque. Nous terminerons cette première partie par l'analyse de quelques fragments du dernier roman, *Le jour du séisme*, ce qui nous permettra de saisir plus en détail les caractéristiques lyriques de cette oeuvre.

La place de l'oeuvre, qui correspond à l'étude externe du texte, fera l'objet de la deuxième partie de ce travail.

Pour situer l'oeuvre dans une catégorie générique, nous rechercherons les éléments qui y sont contenus et qui permettent de l'inscrire dans un genre parmi l'ensemble des genres littéraires de référence, en faisant appel à des notions théoriques relatives à la classification des oeuvres.

Nous tenterons de mettre au jour également les influences qui ont marqué notre auteur et nous nous attacherons à la situer par rapport à la littérature maghrébine et à l'espace littéraire français, en dégagant les éléments qui montrent l'évolution de son écriture.

Cette étude, prenant en considération les divers aspects du texte, va ainsi mettre au jour les principales caractéristiques de l'écriture de Nina Bouraoui :

- en étudiant ses composantes essentielles, d'un point de vue interne.
- en la confrontant à d'autres écritures, dans une perspective externe.

ABREVIATIONS

Afin de faciliter la lecture et d'éviter la lourdeur de la reprise des titres des romans de notre corpus nous les avons désignés par les initiales des mots qui les composent, comme suit :

Le jour du séisme : LJDS

L'âge blessé : L'AB

Le Bal des murènes : LBDM

Poing mort : PM

La voyeuse interdite : LVI

D'autres abréviations apparaissent dans les notes en bas de page :

« Op. Cit. » est employée pour éviter de répéter le titre d'un ouvrage cité

« ibid. » est employée pour signifier qu'il s'agit de la même source que la note qui précède.

Les titres des ouvrages cités sont en italiques.

PREMIERE PARTIE : LE CORPS DE L'OEUVRE

Chapitre I : Etude des indices paratextuels

L'oeuvre de Nina Bouraoui ne contient pas beaucoup de données paratextuelles : aucun roman n'est préfacé, par exemple. Les éléments présents dans le paratexte se limitent aux noms de l'auteur et de l'éditeur, aux titres des romans, aux dédicaces (dans trois romans) et à des indications sur le genre de roman (dans deux romans). Nous allons tenter d'analyser ces éléments hétérogènes autour du texte en les définissant, dans un premier temps, et en précisant les fonctions.

I. Définition et fonctions des titres

La titrologie¹, dont l'objet d'étude sont les titres, a acquis depuis un certain nombre d'années une place importante dans l'approche des oeuvres littéraires, surtout depuis l'entrée de la pragmatique² dans le champ de la littérature. Le titre du roman, pour C. Duchet,

« ...est un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle de l'oeuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman.³ »

¹ Léo H. Hoek. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris, Mouton, 1981. Cité par J-P Goldenstein in *Entrées en littérature*, Paris Hachette, 1990, p.68

² « Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre mode de transcendance, qui est la présence, fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogène, de seuils et de sas que j'appelle : le paratexte : titres, sous-titre...qui sont ... le versant éditorial et **pragmatique** de l'oeuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui, au monde ». G. Genette, cité par C. Achour et S. Rezzoug, in *Convergences critiques*, Alger, OPU, 1995, p. 28. C'est nous qui soulignons.

³ Cité par C. Achour et S. Rezzoug, op. cit. p. 28

Le titre, de plus en plus travaillé par l'auteur mais aussi par l'éditeur pour répondre aux besoins du « marché littéraire », constitue la porte d'entrée dans l'univers livresque et participe de la médiation entre l'auteur et le lecteur. Il joue donc un rôle important dans la lecture et englobe plusieurs fonctions :

- « une fonction « apéritive » : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt
- une fonction abrégative : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement
- une fonction distinctive : le titre singularise le texte qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit¹. »

Le titre se présente pour C. Achour et S. Rezzoug respectivement comme « emballage », « mémoire ou écart » et « incipit romanesque »¹. *Emballage* dans le sens où il constitue un acte de parole performatif car «il promet savoir et plaisir », *mémoire*, dans la mesure où il remplit une fonction mnésique : le titre rappelle au lecteur quelque chose, et enfin *incipit romanesque* en tant qu'élément d'entrée dans le texte. Le titre, comme tout message verbal, remplit plusieurs fonction de communication (selon le schéma de la communication de Jakobson) parmi lesquelles :

- la fonction référentielle : il doit informer
- la fonction conative : il doit impliquer
- la fonction poétique : il doit susciter l'intérêt ou l'admiration

Partant de ces indications, nous allons tenter de déchiffrer ces «messages codés » dans l'oeuvre de Nina Bouraoui.

¹ Léo H. Hoek. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris, Mouton, 1981. Cité par J-P Goldenstein in *Entrées en littérature*, Paris Hachette, 1990, p.68

II. Approche titrologique de l'oeuvre de Nina Bouraoui

1. La voyeuse interdite

Le premier roman de Nina Bouraoui a pour titre : *La voyeuse interdite* (1991).

Ce titre est constitué d'un déterminant (la), d'un nom (voyeuse) et d'un adjectif (interdite). Il s'agit d'un syntagme nominal commençant par un article défini, ce qui donne déjà une impression de « déjà-lu ». Ce qui permet sans doute aussi de généraliser : toute voyeuse serait interdite. Voyeuse est un substantif féminin qui est défini comme étant : « *Celui, celle qui regarde, qui assiste à... comme curieux, curieuse*² », ce qui annonce déjà que le lecteur va regarder quelqu'un qui regarde, ou en d'autres termes une mise en abyme du regard. C'est un titre actoriel, qui désigne une fonction, celle de voyeuse. Il est repris par l'incipit comme on le verra plus loin.

Il renvoie également au voyeurisme, ce que confirme l'auteur dans une interview qu'elle a accordée à Rosalia Bivona³

(R. B.) – « Epicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre », c'est une des premières frases (sic) de ton roman. Tout se passe dans un espace extrêmement restraint (sic) et cet espace a un rapport direct avec le JE, le point de focalisation. Cet espace commence à s'élargir au fur et à mesure que le récit continue : de l'intérieur vers l'extérieur. Cet espace est délimité par le regard, s'il n'y avait pas le regard, l'espace n'existerait pas.

(N. B.) – Bien sûr, c'est un livre sur le voyeurisme, comme le titre l'indique. La scène est très restreinte et bien délimitée, elle est simple, comme un décor de théâtre : la chambre, la maison et la rue. C'est tout. On ne va pas plus loin. Dans l'imaginaire cet espace s'élargit. Il y a le port, la mer et ce qu'il y a au-delà de la mer. Il fallait mettre un décor étouffant comme celui-là parce que

¹ Op. cit. pp. 28 et 29

² Littré. CD. ROM

³ Rosalia Bivona. Nina Bouraoui : *un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*. Università di Palermo. Annexes, p. 275

j'avais besoin de parler de ce qui se passe à l'intérieur d'une maison avec très peu de personnages qui ne dialoguent pas.(c'est nous qui soulignons)

Le voyeurisme, comme le définit le Larousse, par exemple :

« est une déviation sexuelle dans laquelle le plaisir est obtenu par la vision dérobée de scènes érotiques ».

La narratrice ne cache pas sa délectation et sa jouissance à voir ce qui se passe dans la rue, cachée derrière sa fenêtre ni le traumatisme lié à la découverte de ses parents en plein acte sexuel « sur le carrelage de la cuisine ». Cela peut donner à penser qu'elle manifeste des troubles psychiques, mais lorsqu'on connaît la société traditionnelle dans laquelle vit la narratrice, on comprend qu'il s'agit d'une pratique tout à fait normale chez les femmes « interdites » à la rue.

L'intention est donc bien explicitée et le lecteur doit s'attendre à ce que le titre lui annonce. Le titre joue le rôle de résumé du texte.

Ce titre renvoie également au courant littéraire du Nouveau Roman, et plus particulièrement à Alain Robbe-Grillet qui, dans son roman *La jalousie* (1957) – il s'agit aussi d'un type de fenêtre, met en scène, entre autres, un personnage voyeur. Dans un roman précédent, *Voyeur* (1955), l'allusion au voyeurisme est beaucoup plus explicite. Ces rapprochements avec le Nouveau Roman permettent de supposer une certaine influence de ce courant dans l'oeuvre de Nina Bouraoui.

Le thème du regard est, par ailleurs, un thème très marquant dans la littérature maghrébine, comme on peut le voir à travers les titres de certaines oeuvres : *Regard*

blessé, de Belamri Rabah, *L'oeil du jour* de Béji Hélé et bien d'autres¹. Enfin il y a l'adjectif interdite, qui pose une interdiction ou une stupéfaction ou les deux à la fois. Ce titre - *La voyeuse interdite*- promet alors tout une aventure, celle d'une personne d'une curiosité plus ou moins malsaine, ce qui dénote un aspect pervers, qui plus est n'a pas de liberté. Double « péché » ? Problème de la femme maghrébine (le nom à consonance maghrébine de l'auteur joue aussi un rôle prépondérant dans le paratexte) contre la tradition ?. Même si l'histoire se passe à Alger, où la modernité est assez visible, et où la femme jouit de plus de liberté que dans le monde rural, le problème de la claustration de la femme se pose, surtout dans les familles traditionnelles. Le Code de la famille en Algérie est une assise légale pour maintenir la femme dans une position d'infériorité par rapport à l'homme, avec tous les abus qui en découlent. Ce n'est pas sans raisons que les mouvements de femmes algériennes l'ont baptisé « code de l'infamie ».

Le titre donc donne un aperçu du contenu et tente d'accrocher le lecteur par un « emballage » singulier, où se laisse entrevoir une certaine dose d'exotisme (pour le lecteur occidental) et une sorte de perversion séductrice.

Le rôle d'accroche du titre a bien fonctionné et c'est sans doute ce qui lui a valu plus de 150 000 lecteurs en France et par la suite un prix littéraire¹ Il est bien évident que nous n'attribuons pas uniquement le succès du livre à son titre : il y a d'autres facteurs qui entrent en jeu (le thème –d'actualité, de l'Algérie, par exemple, qui joue un rôle très important dans la diffusion du livre)et sur lesquels nous reviendrons plus loin.

¹ Rabah Belamri. *Regard blessé*. Paris, Gallimard, 1987. Béji Hélé. *L'oeil du jour*. Paris, Maurice Nadeau, 1985 et aussi la thèse de Anne Caroline Quignolot, *Voyeuses, voyantes, visionnaires : Farida Belghoul, Bharti Mukhergie, Nina Bouraoui, les révoltées de l'image*. Doctorat (DNR)Paris 13. 1998. Berrezak Fatiha, *Le regard aquarel : spectacle poétique*, Paris, L'Harmattan, 1985. Lacheb-Boukache Aissa : *Regard et raison*, Paris, La Pensée universelle, 1987. Ahmed Kalouaz : *Celui qui regarde le soleil en face*, Alger, Laphomic, 1988. Tahar Ben Jelloun : *Les yeux baissés*, Paris, Seuil, 1991.

2. Poing mort

Le deuxième roman, *Poing mort*(1992), est formé d'un syntagme nominal non introduit par un déterminant. Dans une étude « titrologique » citée par Jean-Pierre Goldenstein², cette forme syntaxique est caractéristique du roman populaire du début du siècle en France. Ce titre se compose de deux mots : poing et mort. A priori, c'est un titre qui ne veut pas dire grand chose car qu'est-ce qu'un poing mort ? et que peut-on dire d'un poing mort ? Il fait partie de ces titres qu'on appelle « énigmatiques » : il ne dévoile pas le contenu du roman (puisqu'il s'agit d'un roman, toujours d'après les indices paratextuels) et laisse le lecteur sur sa faim. En fait, il cherche à dérouter le lecteur. Ce n'est pas un pugilat à proprement parler, par contre l'idée de mort envahit le texte. Il renvoie à l'expression homonyme « point mort » qui signifie :

« point de la course d'un organe de machine où il ne reçoit plus de mouvement de la force motrice, et où son mouvement n'est dû qu'à sa vitesse ³ ».

Il s'agit donc d'un mouvement par inertie : la machine ne fonctionne plus convenablement. On parle également du point mort d'une scie lorsqu'elle cesse d'avoir des dents.

Par contre Poing mort n'est pas une expression courante. Elle signifie poing, c'est à dire main fermée, et mort, c'est à dire « *privé de chaleur, de mouvement, en parlant des parties du corps* »¹. Il peut signifier en quelque sorte un poing sans force. Mais il peut aussi renvoyer au proverbe « morte la bête, mort le venin », puisque le poing est mort, il ne peut plus nuire. Ou bien, phonétiquement, que ce n'est point mort. Le choix d'un tel

¹ Prix des auditeurs de France-Inter (ou Prix Inter) 1991.

² J-P Goldenstein, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990, p. 76

³ Littré, CD-ROM

titre veut certainement provoquer chez le lecteur un sentiment de curiosité, de mystère. Ou un lyrisme empreint de perversité car il s'agit bien d'une configuration impertinente (dans le sens où c'est une forme qui n'est pas pertinente dans la langue ordinaire), caractéristique du langage poétique², une production inattendue. Comme nous l'avons souligné plus haut, certains titres tentent d'attirer le lecteur en le surprenant. Ce titre apparaît une fois dans le texte sous une autre forme, *mon poing est déjà mort*³. Juste après le grand succès de la romancière (*La voyeuse interdite*), ce titre se présente comme une démarcation par rapport au premier texte par sa formulation « atypique ». Le sujet ou thème du roman, la mort, y est annoncé d'emblée mais avec un certain lyrisme. Nina Bouraoui s'explique sur ce deuxième roman :

« il n'a rien à voir avec le premier mais en même temps il le prolonge. Il y a encore un seul personnage, c'est l'histoire d'une gardienne de cimetière. On parle de la mort, mais sans tomber dans le macabre. J'ai voulu traiter la mort d'une façon plus ou moins poétique, en la démystifiant... »

3. Le Bal des murènes

Le troisième texte a pour titre *Le Bal des murènes*¹. C'est un syntagme nominal (Le Bal) suivi d'une préposition (de) et d'un autre syntagme nominal (les murènes). Nous pouvons faire les mêmes remarques au sujet de l'article défini, qui donne l'impression du déjà lu. Plusieurs oeuvres littéraires portent un titre commençant par « Le Bal de », comme, par exemple, *Le Bal de Madame Perkin* de Thackeray, *Le Bal de Sceaux* de Balzac, *Le Bal des ingrates* de Ottavio Rinuccini, *Le Bal des voleurs* de Anouilh, *Le Bal*

¹ ibid.

² Jean Cohen : *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Editorial Gredos, 1984, p. 123

³ *Poing mort*. Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1992, p. 93

du *Comte d'Orgel* de Radiguet ou encore *Le Bal du Pont du Nord*, de Pierre Mac Orlan² qui traite précisément du destin des femmes fusillées durant la première guerre mondiale, un sujet qui rejoint la thématique du titre qui nous intéresse.

Le mot bal renvoie à « *assemblée dansante* », mais aussi, dans l'expression *donner le bal à quelqu'un*, « le maltraiter » ou dans l'expression *mettre le bal en train*, « engager une discussion, exciter les esprits ». L'un des thèmes du roman concerne justement les mauvais traitements infligés aux prisonniers de guerre : la torture. Murènes renvoie à poissons, ce sont des apodes, comme les anguilles. Le Littré donne l'historique de murène ainsi :

XIIIe s. Moreine est apelée por ce que ele se ploie en mains cercles ; de quoi li pescheor dient que toutes moreines sont femeles, et que ele conçoit de serpent, BRUN. LATINI, Trésor, p. 184.

Si nous avons retenu cette citation du Littré c'est pour mettre en évidence le rapport que l'on retrouve dans la première page du roman en référence à cet article :

Les pêcheurs sifflent les murènes un doigt dans l'eau pour les attirer. Elles sortent des caches et des digues immergées, elles remontent vers la surface par petites ondulations et encerclent les bâtonnets de chair. C'est la danse du désir et de la mort au son du souffle rond des hommes. (p. 7)

A la fin du roman, nous retrouvons également une allusion aux murènes :

« Une fois l'an, les serpents de mer se redressent à la verticale, en banc réduit et serré, aux jours de ponte ou des amours, ils se tiennent comme des hommes, vers le haut et non à l'oblique, vertébrés, ils dorment, somnolent, s'asphyxient ou chassent, on ne

¹ Librairie Arthème Fayard, 1996.

² In *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*. Paris, Robert Laffont, 1954, 1958, 1962, 1968.

peut le vérifier, ils se laissent déporter par le courant, inversés, secoués, mais restent droits, pendus au plafond de la surface, si légers, aériens et regroupés que le nageur pense à un bloc d'algues, les écarte et se fait mordre. » (p. 124)

Le récit est encadré par ces allusions aux murènes dans un bal assez particulier. Ce titre, fortement connoté, est donc chargé de significations. Mais quel est le rapport du titre avec le roman ? Le texte ne traite pas de la vie des murènes et encore moins de bal, dans le sens d'assemblée dansante. C'est encore un titre énigmatique qui cherche alors à attiser la curiosité du lecteur mais en même temps l'entraîne dans un univers qui ne correspond pas à celui annoncé. Il exerce une rupture entre le texte et le paratexte.

Ce rapport est assez significatif : le choix des murènes n'est pas fortuit. Il s'agit d'attirer l'attention du lecteur sur des poissons « mythiques », auxquels on attribue un sexe (elles sont femelles) et auxquels on attribue une certaine forme de reproduction (elles engendrent des serpents). L'allusion au poème de Guillaume Apollinaire, *La Chanson du mal-aimé*¹, dans lequel il exprime sa souffrance due à une déception amoureuse, est très perceptible :

*Moi qui sais des lais pour les reines
Les plaintes de mes années
Des hymnes d'esclaves aux **murènes**
La romance du mal-aimé
Et des chansons pour les sirènes*

Ainsi pouvons-nous pressentir, à partir du titre, l'intrusion d'une fable dans une fiction romanesque. Les poissons « mythiques » auxquels renvoie le titre semblent énoncer de tragiques destins. C'est un titre qui anticipe le récit. Ce titre semble préfigurer déjà l'arrachement de Nina Bouraoui à la littérature maghrébine dans la mesure où ce type de formulation y est quasiment inexistant.

4. L'âge blessé

Le quatrième roman porte le titre suivant : *L'âge blessé*². Il est construit sur le même modèle que le titre du premier roman (*La voyeuse interdite*). A-t-il un rapport avec *L'âge d'homme* qui constitue le début de l'autobiographie de Michel Leiris ? Il est possible que Nina Bouraoui connaisse l'oeuvre de Michel Leiris qui, dans son autobiographie «*privilégie les fantasmes, lève les censures, traque l'identité enfouie*³ ». Dans « Le Point Cardinal », Leiris écrit :

*Qui parle ?
Un voyage a commencé qui tourne en rond.
A la fin on reste seul avec la voix et l'on se demande toujours qui
parle ?
Le sexe devrait fondre la cage : il n'y fait pleuvoir qu'images
forcées et désir de colère : envie de rompre, de traverser, de se
traverser soi-même¹.*

Une grande similitude se profile avec la thématique du roman de Nina Bouraoui : les deux voix qui se font écho, l'érotisme, la quête de soi.

L'âge renvoie également aux diverses époques de la vie : l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte et la vieillesse. La blessure peut toucher l'une (ou plusieurs) de ces étapes. Dans ce cas, il s'agit de l'enfance et de la vieillesse.

Ce titre annonce un parcours jalonné de lésions physiques mais surtout psychiques. Le thème de la blessure, thème récurrent en littérature maghrébine, ne fait qu'accentuer la tension et la mortification qu'on retrouve dans les textes de notre romancière.

On retrouve comme titres, entre autres, *La blessure du nom propre* de Abdelkebir Khatibi², «*à l'écoute de la culture populaire arabe*³», *Les Amandiers sont morts de*

¹ Guillaume Apollinaire, in *Alcools*, Poésie. Paris. Gallimard. 1992, p. 21

² Librairie Arthème Fayard, 1998

³ Anthologie des textes littéraires du Moyen âge au XX^{ème} siècle. Paris. Hachette. 1998, p. 586

*leurs blessures*⁴, un recueil poétique de Tahar Ben Jelloun, qui aborde les préoccupations de la jeune littérature maghrébine ou *Regard blessé*⁵ de Rabah Belamri.

Ces trois derniers titres annoncent des textes qui se démarquent de la problématique maghrébine et peuvent constituer dans ce sens une trilogie « ailleurs », dans laquelle se fait jour une nouvelle approche de l'écriture où l'intrigue et le temps disparaissent pour fusionner dans un « stream of consciousness » :

*Plot and time disappear, merging into the stream of consciousness: smells, thoughts, the pickering of conscience, impressions and memories surface, elb-well, giving a more objective view of reality.*⁶

Ce flot de conscience renvoie, dans un certain sens, au « dérèglement raisonné et systématique de tous les sens » que Rimbaud formule dans ses lettres du Voyant. C'est sans doute dans cette perspective que la critique française a fait un parallèle entre Nina Bouraoui et Arthur Rimbaud.

5. Le jour du séisme

Il nous reste, pour finir cette approche titrologique, le dernier texte de notre corpus, *Le jour du séisme*¹ qui obéit à la même structure syntactique que *Le Bal des murènes* et qui, dès le départ, annonce un cataclysme. Mais puisque le séisme en question a déjà eu lieu, à quoi doit s'attendre le lecteur ? En fait, le sujet (le séisme) n'est qu'un pré-texte.

¹ Encyclopédie Universalis, CD ROM

² Abdelkebir Khatibi, *La Blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1974

³ Marc Gontard, *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 66

⁴ Tahar Ben Jelloun, *Les Amandiers sont morts de leurs blessures*, Paris, Maspéro, 1976

⁵ Rabah Belamri : *Regard blessé*, Gallimard, 1987

⁶ Françoise Goellet, Marie-Hélène Valentin : *An Introduction to english literature*, Paris, Hachette, 1993

Lorsqu'on a lu Nina Bouraoui on s'attend d'abord et surtout à un travail sur l'écriture. Cela ne nous empêche pas de chercher des rapports d'intertitularité avec d'autres oeuvres et notamment en littérature maghrébine.

Nous avons d'abord un écrivain «beur», Azouz Begag, qui a écrit *Zenzela*², puis Tahar Ouettar, un écrivain algérien arabophone, qui a écrit *Ez-Zilzel*³, on retrouve aussi ce mot-thème « séisme » dans *La Mille et deuxième nuit* de l'écrivain marocain Mostafa Nissaboury⁴. D'autres auteurs maghrébins ont abordé le thème du séisme, notamment celui d'Agadir au Maroc, en 1960 : Mohammed Khair-Eddine⁵ puis Tahar Ben Jelloun, dans *La Prière de l'absent*⁶. Dans ce dernier il est fait allusion au tremblement de terre d'El Asnam, qui constitue le séisme en question dans *LJDS*.

Il ne s'agit pas, dans le cadre ce travail, d'étudier l'intertitularité de manière exhaustive, mais, nous semble-t-il, il est intéressant de mettre à jour une récurrence assez pertinente dans le cadre du renouveau de la littérature « maghrébine ».

Les titres construits sur la structure « Le jour de ... » sont généralement à dominante dramatique, comme on peut le constater dans la lecture des titres dans le catalogue Electre. On y trouve par exemple : Le jour de la tornade, le jour de la fin du monde, Le jour de la colère de Dieu, Le jour des morts, titres qui annoncent des thèmes tragiques.

Cette approche de l'oeuvre à partir des titres nous a permis de dégager certaines constantes dans les choix de Nina Bouraoui. Elle privilégie des titres allusifs et empreints d'un lyrisme pathétique. Dès lors, l'attente romanesque se double d'une attente poétique, où le travail d'écriture occupe une place prépondérante. A partir de ces

¹ Editions Stock, 1999

² Editions du Seuil, Paris, 1997(Ce mot signifie tremblement de terre en arabe).

³ Même sens que précédemment.

⁴ Cité par Marc Gontard, in *Violence du texte*, L'Harmattan, 1981

⁵ Mohammed Khair-Eddine, *Agadir*, Paris, Seuil, 1967

⁶ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'Absent*, Paris, Denoël, 1981

considérations, nous pouvons constater une démarcation de notre auteur de la littérature maghrébine, surtout à partir du deuxième roman. Cette tentative d'arrachement va se manifester tout au long de ses productions suivantes.

III. Les sous-titres et les dédicaces

La dédicace ne constitue pas seulement un hommage que fait un auteur à quelqu'un, qu'on appelle dédicataire. Il s'agit d'un message qui accompagne le texte, message dans lequel l'auteur adresse des mots à quelqu'un pour :

« 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 également 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 témoin¹ »

En nous appuyant sur ces considérations, nous allons examiner les dédicaces, peu fréquentes et assez brèves, qui figurent en marge de quelques textes.

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

1. Poing mort

Le deuxième roman de Nina Bouraoui, *Poing Mort*, est le premier texte qui contient une dédicace :

*A mes parents,
à ma soeur.*

Parmi les éléments de subjectivité présents dans cet indice paratextuel, nous apprenons que l'auteur rend un hommage à ses parents et à sa soeur. On suppose l'accord préalable des dédicataires, par règle de courtoisie, ce qui ne pose aucun problème dans le cas des parents de Nina Bouraoui qui, affirme-t-elle, l'ont beaucoup soutenue et encouragée dans son travail d'écrivain². Dédier ou dédicacer un travail à quelqu'un c'est lui témoigner donc de la reconnaissance, de l'amour dans le cas des membres de la famille.

Ce côté donne au lecteur une image de la romancière humaine, sympathique et attachée aux valeurs familiales. L'auteur fait intervenir sa famille dans le seuil du roman, de l'univers romanesque, qui acquiert ainsi un statut particulier. N'est-ce pas un indice pour rattacher l'univers vécu de l'écrivain à celui, fictif, du roman ? Elle adresse un hommage à sa soeur. N'est-ce pas la soeur qui revient dans ce roman sous des traits répugnants pour conjurer le mal ? C'est ce qui vient appuyer en partie notre hypothèse que ce roman est celui Zohr, la soeur aînée de Fikria de *LVI*.

¹ Gérard Genette, *Seuils*. Paris, Seuil. 1987, p. 126, cité par Khalid Zekri Etude des incipit et des clauses dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio. (Doctorat) Paris XIII, 1998, p. 193

² Cf. Rosalia Bivona, thèse citée, annexe 1, p. 212

2. Le Bal des murènes

Le texte suivant, *Le Bal des murènes*, ne comporte que la mention «roman» en sous-titre. Il invite donc à une lecture romanesque et tente de brouiller les pistes pour toute recherche «autobiographique»: le lecteur est placé devant un genre qui devrait satisfaire son attente, à savoir: lire un roman. En fait l'auteur construit un univers romanesque pour donner libre cours à une autofiction «fictive»- si l'on admet qu'il peut y avoir des autofictions factuelles. On peut également signaler une certaine intertitularité entre *Le Bal des murènes* et *Le Bal* (tout court), roman autobiographique de la romancière franco-algérienne Leila Sebbar¹, dans lequel elle relate la rencontre d'une jeune fille française, catholique avec un jeune homme musulman fasciné par la France, au cours d'un bal.

PM comporte aussi une dédicace :

A Anne Ferrier

S'agit-il d'une amie, d'une parente, d'une connaissance ou d'un nom fictif? Nous n'avons pas pu vérifier le lien entre la romancière et la dédicataire. En tout état de cause, l'approche faite plus haut à propos des dédicaces reste toujours valable: l'auteur intervient directement (sans l'artifice du narrateur) pour s'exprimer devant son lecteur, ce qui peut être interprété comme un rapprochement entre lui et ses lecteurs. S'il s'agit d'un nom indéterminé, l'auteur s'adresserait alors à toutes les Anne Ferrier et, par extension, à toutes les femmes.

¹ Editions Stock, 1978 Librairie Arthème Fayard, 1998

3. Le jour du séisme

Enfin le dernier texte du corpus, *Le jour du séisme*, comporte également une dédicace :

A Rabiâ et Bachir

Ce sont des prénoms arabes. Le nom de Bachir est déjà annoncé dans *LVI* par *Siyed Bachir* (p121), le prétendant de Fikria. Or il s'agit des grands-parents paternels de Nina Bouraoui, comme l'annonce la narratrice dans *LJDS* :

*« Je viens de la terre de mon père.
Je viens de la terre de Rabiâ et de Bachir, ses parents. » (p. 96)*

Il se profile alors une crise oedipienne entre la narratrice Fikria, création de Nina Bouraoui, et le grand-père de la romancière, tiré de son vécu : dans *LVI*, Fikria est donnée en mariage à Siyed Bachir. Le propos de ce travail n'est pas d'analyser ces aspects relevant de la psychanalyse mais leur mise en évidence permettra au moins de conforter notre hypothèse quant à l'appartenance générique de l'oeuvre, où se mêlent fiction et autobiographie.

Nina Bouraoui semble, dans ce texte, renouer avec l'Algérie qu'elle a quittée depuis longtemps mais avec laquelle elle entretient des liens affectifs et passionnels très forts. Elle veut aussi montrer à ses détracteurs (la presse algérienne et l'écrivain algérien Rachid Boudjedra¹ en particulier) qu'elle revendique son métissage et qu'elle adore la

¹ Dans une interview accordée à Rosalia Bivona, Rachid Boudjedra déclare : « J'ai lu *La voyageuse interdite* et on sent bien qu'elle (Nina Bouraoui) a un problème de culpabilité avec l'Algérie. Elle en veut beaucoup à l'Algérie de ne pas être ce qu'elle voudrait qu'elle soit elle. C'est à dire le reflet de sa propre vie. Elle a passé quatorze ans en Algérie plus ou moins cloîtrée, plus ou moins surveillée, elle a un rapport passionnel avec l'Algérie, donc elle ne peut pas être neutre (...) elle a presque honte de son côté algérien... ».

terre de ses ancêtres paternels. Elle s'adresse, à travers ses grands-parents, à tout un peuple dont elle partage les souffrances, les affres de la guerre et le mal de vivre.

Cette approche de l'oeuvre à travers les éléments paratextuels nous a permis de situer la romancière dans un contexte à l'orée de deux cultures, la culture occidentale et la culture maghrébine et dans une littérature de tendance résolument moderne. Nous avons relevé la volonté Nina Bouraoui de se démarquer par son style, au niveau du paratexte, de la littérature maghrébine.

Nous allons aborder l'oeuvre d'une manière plus directe, en tentant de cerner les stratégies mises en place dans les entrées dans le texte ou ce qu'on appelle les incipit ainsi que dans les clôtures du texte ou les excipit. Cette analyse nous permettra de mettre au jour les relations entre les débuts et les fins de roman dans l'oeuvre de Nina Bouraoui. Nous avons choisi de regrouper ces incipit et excipit par thème. Une telle approche de ces seuils des romans de notre corpus mettra ainsi en évidence les thèmes privilégiés par Nina Bouraoui et dévoilera les stratégies d'entrée et de sortie du texte mises en place dans chacun de ses romans.

Chapitre II : Les stratégies d'ouverture et de clôture

I. Approche théorique

1. Les incipit

Après l'étude des éléments dans la périphérie du texte, il est temps d'aborder les textes proprement dit en commençant par leur début, c'est à dire leurs incipit. C'est à ce niveau du texte que se manifeste la voix narrative et l'entrée dans l'autofiction, dans le cas des romans objets de cette étude.

Comme dans l'interaction verbale où les règles conversationnelles sont ritualisées¹, l'entrée dans le texte nécessite la mise en place de protocoles d'entrée. Ces protocoles d'entrées ou incipit constituent la première unité narrative du texte. La délimitation de l'incipit dans les textes a fait l'objet de beaucoup d'interprétations : est-ce la première phrase d'un texte ? Le premier paragraphe ? La première page ? Comment définir dès lors ce qui constitue le début d'un roman ? Khalid Zekri¹, dans une étude consacrée aux incipit et aux clausules propose la définition suivante :

« Fragment textuel commençant au seuil d'entrée dans la fiction (...) et se terminant à la première fracture importante du texte »

C'est au niveau de la première fracture importante que les difficultés surgissent. En effet, ce repérage de fracture textuelle relève d'appréciations subjectives et reste donc

¹ « Les conversations (et plus généralement les interactions verbales) sont des rituels sociaux: cette formule résume au mieux le principe de l'approche interactionniste, car elle signifie à la fois : (1)- que les interactions verbales ne sont que des cas particuliers de communications sociales, (2)- et qu'elles sont « ritualisées », c'est à dire qu'elles se déroulent selon des règles... ». Catherine Kerbrat-Orecchioni in *Les interactions verbales*, tome 1. Paris, Armand Colin, 1990, p.155

arbitraire. Cela dit, certaines marques ne trompent pas sur leur effet de rupture (les changements de temps dans le récit, le changement de personnage, les blancs typographiques, etc.).

Une fois défini l'incipit, examinons les fonctions qu'il joue dans l'entrée en matière. Comme porte d'entrée dans le texte, il a d'abord une fonction « codifiante ». En effet, l'incipit permet généralement de reconnaître, selon le type de codification mis en jeu (explicite, indirect ou implicite), le genre et le style d'une oeuvre. Il joue un rôle de « séducteur » auprès du lecteur par la création de sentiments d'attente, en attisant la curiosité, en instaurant, dès le début, une tension par une dramatisation immédiate. Il peut aussi avoir une fonction « informative » ou « dramatique ». Mais, d'après Khalid Zekri¹, ce sont les fonctions codifiante et séductive que l'on retrouve présentes dans tout incipit. Les autres facteurs caractéristiques de l'incipit sont la fonction informative (thématique, métanarrative et constitutive) et la fonction dramatique (mise en marche de l'action).

Les stratégies de sorties du texte constituent également un enjeu important dans la composition de l'oeuvre. Nous définirons ces dernières unités narratives avant d'aborder les thèmes qui leur correspondent dans chacun des romans du corpus.

A partir de ces notions théoriques, nous allons analyser ces éléments présents dans tous les romans de Nina Bouraoui afin de relever ce qui les caractérise et ce qui les rapproche, à travers les thèmes qu'ils abordent, de la tendance moderne de la littérature universelle.

¹ Khalid Zekri : *Etude des incipit et des clauses dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. (Doctorat, Université Paris XIII). 1998, p. 46

II. Approche thématique

1 Le corps, la mort et le désir

Le thème de la mort est omniprésent dans l'oeuvre de Nina Bouraoui. Le premier roman, *LVI*, dans lequel la claustration peut être considérée comme l'antichambre de la mort pour la narratrice, met en place la figure de la narratrice du roman suivant *PM*. Cette narratrice est l'incarnation de la mort. Dans *L'AB*, comme dans *PM*, le corps blessé est mis en scène dans des postures érotiques mais le désir n'est jamais assouvi. Cette thématique du désir et de la mort- Eros et Thanatos - est mise en place dès l'entrée dans l'univers romanesque de *PM* et de *L'AB*. L'exhibition du corps est aussi une rupture par rapport à la tradition littéraire maghrébine où le corps de la femme est tabou. Nina Bouraoui semble saluer la mémoire de Hervé Guibert (1955-1991) mort du Sida qu'elle a beaucoup lu et dont elle admire l'écriture². Dans son premier texte, *La Mort Propagande* (1977), Hervé Guibert écrit :

*Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibition, l'unique acteur, l'unique instrument.*³

Ce rapprochement avec Hervé Guibert nous permet de nous poser la question sur les influences de Nina Bouraoui : est-elle, comme la plupart des écrivains maghrébins, dans le sillon de ses aînés ou amorce-t-elle une rupture par rapport à eux ? C'est ce que nous allons tenter de montrer dans ce qui suit.

¹ Khalid Zekri, op. cit. p. 47

² « Pour moi, chaque livre, chaque auteur est une rencontre, et une des rencontres les plus importantes reste Hervé Guibert : j'ai une passion démesurée pour ses textes, pour son écriture sublime et sa très grande responsabilité en tant qu'auteur qui fait participer le lecteur, dans la honte, la gêne, ou autre chose encore. », in *Les Inrockuptibles* n° 220 du 16 novembre 1999, p74. Voir annexe 2

³ CD Universalis. Littérature française, Hervé Guibert.

1.1. L'entrée dans Poing mort.

La première phrase du roman :

Des mouches plus ou moins grosses s'activent entre les noeuds de ma chevelure.

met en place un personnage et des mouches. Ce personnage-narrateur - c'est une gardienne de cimetière comme nous le verrons plus loin - prend en charge la narration et entame une description assez longue des mouches qui bougent autour de lui. La description minutieuse de l'activité des mouches continue tout au long du premier et du second paragraphe. Par contre les indications sur l'espace et le temps sont vagues et peu fréquentes : l'ancrage spatio-temporel du récit est flou. Toute la scène tourne autour d'une narratrice dont le corps est le théâtre d'un ballet de mouches. Cette narratrice présente une image répugnante d'elle-même, à travers la description qu'elle fait de ses cheveux noués, crasseux qui attirent les mouches. Elle cherche sans doute à se singulariser quitte à provoquer un sentiment de répulsion chez les autres. Elle fait l'étalage de sa saleté dès le début de son récit, à la manière de Lautréamont qui, dans Les Chants de Maldoror¹, commence ainsi son autoportrait :

Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre. (...). Sur ma nuque, comme sur un fumier, pousse un énorme champignon, aux pédoncules ombellifères.

Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, voulant se démarquer par rapport au classicisme de la fin du dix-neuvième siècle, a fait oeuvre de novateur par le caractère

subversif de ses chants en prose, en son époque. Ce n'est qu'à partir de 1920 que son oeuvre fut réhabilitée par les surréalistes. Son écriture virulente dérange : il cultive la haine de soi, invective contre Dieu et s'attaque à la littérature figée dans des formes rigides. Dans le cas de Nina Bouraoui, l'idée de révolte est sous-jacente dans toute l'oeuvre et plus particulièrement dans ce roman : révolte contre soi-même, contre la violence de la société et contre l'hypocrisie de l'être humain, en général.

On apprend qu'il fait jour par l'évocation du soleil :

Un ballet de paillettes s'agite sous le contrôle d'un point fixe et solitaire : le soleil

L'emploi du présent de la narration prend une valeur de répétition et d'habitude, c'est un présent générique. La scène ainsi exposée dure jusqu'au soir, au coucher du soleil :

Le soleil se voile. On ne voit plus que le sombre.

Ce présent générique a une valeur «*pantemporelle, à la fois virtuelle et effective*» : le processus se réalise dans toutes les situations, donc *hors du temps* (ou dans *la totalité du temps*)¹. Ce même tableau semble constituer le cadre de vie de la narratrice.

Une indication sur le lieu où se trouve la narratrice est donnée à la fin de la première fracture importante du début du roman, fracture définie par le passage de la description statique (immobilité de la narratrice) à la description dynamique (la narratrice fait quelques mouvements et change de lieu) :

¹ Isidore Ducasse (1846-1870), dit Comte de Lautréamont : *Les Chants de Maldoror*, Poésies complètes, Paris, Librairie Générale Française, 1963

Le mica fond dans le granit, la pierre neutre domine, le doux devient rêche, les mouches, ombres ridicules d'un ridicule trompe-l'oeil, se figent en vulgaires cailloux, le corps redressé, la jambe droite à même la terre, le poing menaçant le ciel, je n'ai plus qu'une vision panoramique et réelle de la chose : une pierre tombale grise et parfois argentée.(p. 12)

Cette indication est amenée par des termes désignant des minéraux : le mica, le granit, la pierre neutre, cailloux, pour aboutir à la pierre tombale. Une atmosphère macabre se dégage de ce tableau ; la narratrice semble frappée de dysesthésie : elle est insensible à ce qui touche son corps, sa peau. Cet incipit remplit également une fonction métonymique dans le sens où il résume le roman qui va ressasser la délectation du personnage dans la souffrance et l'étalage de la haine de soi et des autres.

La dernière phrase fait écho, sous une autre forme, au titre du roman, « le poing menaçant le ciel ». Le procédé descriptif mis en place dans cette « scène d'exposition » renvoie à l'immobilité et à ce que Philippe Hamon² appelle « la thématique vide », c'est à dire à une description commentaire sur l'objet. Il s'agit précisément d'un topos d'ouverture axé sur la description commentée d'un objet, les mouches, calquée sur l'autoportrait de Lautréamont, dans Les Chants de Maldoror, comme on peut le noter dans la suite du texte :

- Dans *Poing mort* :

Un serpent se faufile entre les conduits de mon cerveau, il traverse la chambre vide, s'enroule autour du pôle plein de nerfs, dresse ses écailles en guise de bouclier et griffe dans sa glissade le réservoir des larmes. (p. 13)

- Dans Les Chants de Maldoror :

¹ Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 459

² Cité par Khalid Zekri, op. cit. p. 109

Une vipère méchante a dévoré ma verge et a pris sa place : elle m'a rendu eunuque cette infâme.¹

L'intrusion d'animaux maléfiques qui prennent la place des organes du corps dans *Les Chants* est tout à fait surréaliste et fascinante. La narratrice de *PM* fait également part de l'intrusion de serpents ou de mouches dans ses narines ou son cerveau. L'intention, dans les deux cas, est d'abord, semble-t-il, le travail d'écriture et la recherche de formes nouvelles pour exprimer les maux de l'être.

Les deux passages suivants renforcent la similitude entre les textes des deux auteurs et mettent en relief les traces de l'influence (consciente ou non) de Lautréamont sur l'écriture de Nina Bouraoui, dans *PM* :

Au-dessus de ma tête, un refrain composé de notes trop hautes craquelle l'air en galeries microscopiques. Des mèches de tristesse s'y engouffrent et alourdissent l'atmosphère. (p. 12)

Chez Lautréamont, dans *Les Chants de Maldoror*² on retrouve :

Sous mon aisselle gauche, une famille de crapauds a pris résidence, et, quand l'un d'eux remue, il me fait des chatouilles.

Nous avons affaire à des constructions phrastiques qui ont une similitude frappante, ce qui corrobore le caractère poétique du roman de Nina Bouraoui qui imite ainsi une écriture lyrique et surréaliste dont le caractère incantatoire est annoncé par le titre de l'oeuvre. Le Bestiaire de Lautréamont est beaucoup plus varié mais chez Nina Bouraoui il est beaucoup plus pesant et plus commun : les mouches, les serpents, les rats, les chiens, les chats et les oiseaux entre autres.

¹ Lautréamont : *Les chants de Maldoror*, in Oeuvres complètes, Paris, Librairie Générale Française, 1963, IV, 4

² *ibid.*

La narratrice organise son récit autodiégétique de manière à provoquer un sentiment de répulsion chez son narrataire : elle s'auto-représente dépouillée de toute sensibilité commune. Insensible aux mouches qui se posent sur ses cheveux, son visage et sa peau, elle menace le ciel. Cependant, comme le montre Julien Eymard¹, la chevelure renvoie au thème du miroir : en regardant ses cheveux la narratrice se renvoie l'image d'elle-même. Son narcissisme se manifeste « par allusion ». Cette narratrice qui apparemment porte le signe de Thanatos cache au fond d'elle-même le signe d'Eros.

L'emploi du présent cherche à créer un effet d'actualisation : la manière de rapporter l'histoire racontée efface la distance temporelle avec la narration, le narrataire extradiégétique entrant ainsi de plain-pied dans le présent de la narratrice.

Comme nous l'avons souligné dans l'approche titrologique, Nina Bouraoui avoue que ce deuxième roman, même s'il diffère du premier, en est le prolongement. C'est ce qui transparaît clairement dans les phrases suivantes, tirées de *LVI* et qui annoncent et le titre et le personnage :

Zohr ne dit rien, elle se contente de sourire puis ferme son poing gauche pour cacher un anneau invisible : son alliance avec la mort
(p. 87)

Un peu plus avant dans le même texte la narratrice (Fikria) présente sa soeur ainsi :

...mais Zohr ignorait que la mort était déjà en elle (p. 29)

et toujours à propos de Zohr :

¹ Julien Eymard : *Ophélie ou le narcissisme au féminin. Etude sur le thème du miroir dans la poésie féminine du XIX et XX ème siècle*. Cité par Anne Bouchard in *Romantisme* n° 19, Paris, 1978, p. 120

*elle flirte avec la **mort**...et ses sourires ne sont adressés qu'à la sournoise qu'elle porte dans son dos. (p. 87)*

Puis plus loin :

*Zohr applique une couche de vernis..., sous sa peau, on entendait la **mort** galoper (p. 140)*

Les occurrences du mot mort sont nombreuses dans les deux textes. Dans *PM*, dès le titre et l'incipit, le texte s'inscrit dans un espace macabre (mort, pierre tombale). Comme nous l'avons montré, *LVI* annonce *PM* : nous pouvons alors avancer que nous sommes en présence d'un enchâssement et c'est ce qui fonde notre hypothèse quant à la circularité diégétique de l'oeuvre de Nina Bouraoui. A propos de ce texte, Nina Bouraoui fait remarquer qu'elle a centré son travail sur l'écriture et la vision poétique de la mort¹, ce qui nous renvoie encore une fois à Lautréamont pour qui :

« Il faut arracher des beautés littéraires jusque dans le sein de la mort, mais ces beautés n'appartiendront pas à la mort. La mort n'est ici que la cause occasionnelle. Ce n'est pas le moyen, c'est le but, qui n'est pas elle.² »

La mort n'est qu'un prétexte pour Lautréamont, le but étant la Littérature. Pour Nina Bouraoui, la mort est un sujet grave et sérieux qui mérite l'intérêt de l'artiste :

J'ai essayé de poétiser la mort. J'ai fait un travail d'écriture comme d'habitude, car pour moi, cela importe plus que l'histoire et

¹ « J'ai voulu traiter la mort d'une façon plus ou moins poétique, en la démystifiant et c'est aussi l'histoire de deux enfants cruels. C'est surtout un travail d'écriture, encore plus que le premier » in Nina Bouraoui : *un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*. Rosalia Bivona (1994), Doctorat, annexe 1, p. 212

² Lautréamont : *Les Chants de Maldoror*, Oeuvres complètes, Paris, Librairie Générale Française, 1963, p. 383

la mort est incarnée, c'est un personnage romantique, presque poétique, une héroïne de roman.¹

Ce rapprochement entre Nina Bouraoui et Lautréamont met en évidence les affinités de Nina Bouraoui avec le surréalisme avant la lettre de Lautréamont et confirme sa tendance vers la littérature universelle et son arrachement à l'espace culturel maghrébin.

1.2. La sortie de Poing Mort

2 Les clausules

La clausule est le lieu où prend fin la narration, c'est un :

espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration (...). Elle est aussi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin².

L'étude des procédés de clôture, qui correspond à la sortie du texte, fait écho à celle des incipit et nous permet de confronter ces deux espaces qui encadrent le texte pour apprécier les stratégies mises en place par l'auteur et d'apprécier ainsi

les systèmes de complémentarité, d'opposition, de parallélisme conçus par le romancier¹.

Cette sortie du texte (appelée également excipit ou desinit²) corrobore le code générique annoncé par l'incipit et, comme lieu stratégique, peut être considérée comme

¹ Rosalia Bivona (1994) : *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Doctorat, Université de Palerme. Annexe 3, p. 225

² « La clôture du récit aragonien » in *Le Point Final*, p. 131. Cité par Khalid Zekri : *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Doctorat, Paris 13, 1998, p. 51

la dernière unité narrative du texte. Elle est annoncée, comme le signale Zekri³ dans son étude, par des « démarqueurs » tels que :

- le changement de temps,
- le changement du discours narratif (rupture ou infraction à l'homogénéité, les contrastes stylistiques, etc.)
- le changement de la voix et de la personne
- l'épuisement ou la saturation des possibilités narratives.

La clausule se présente également comme le lieu d'une « *tension entre la nécessité de finir structurellement et l'impossibilité d'achever l'histoire narrée*⁴ », car tout texte a des limites physiques alors qu'une histoire peut être infinie.

Cette tension est matérialisée dans le texte par les tentatives où l'on peut déceler les hésitations pour mettre fin au récit.

Dans *PM*, dès le début du dernier chapitre (14), les allusions à la fin se succèdent :

« ...la concupiscence se divise en trois mots distincts qu'elle crache au visage des **derniers** juges. »
« ...un impie vomit son **dernier** glaire de révolte, ... (p. 94)

Ces assertions sont proférées sous formes de vérité générale : vérités renfermant une dose de violence et d'irrévérence. Le mot « cracher » est repris dans la dernière phrase du texte. Il est anticipé par « vomir », dans la phrase ci-dessus, pour amplifier l'intensité de la révolte. Les juges semblent être les cibles de cette colère. Les allusions aux juges et au thème du jugement sont récurrentes dans cette fin de roman. Cela nous fait penser

¹ Jean-Pierre Goldenstein : *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990, p. 76

² *ibid.*

³ Khalid Zekri, *op. cit.* p. 52

⁴ *ibid.* P. 53

à Camus qui fait dire à son narrateur dans *La Chute*, qui fait partie du cycle sur le jugement :

Pour les jugements, aujourd'hui, nous sommes toujours prêts, comme pour la fornication.¹

Cela semble justifier cette révolte contre ceux qui prétendent juger les autres. Cependant, dans ce contexte particulier du jugement cela peut faire allusion au jugement dernier. Cette situation est exposée sous forme de tableau dans la phrase suivante :

Diurnes ou noctambules, tous les éléments nécessaires à la dernière comédie humaine s'inscrivent sur une toile dressée à l'encontre des pécheurs, tendue à ses extrémités par quatre anges bienveillants. (p. 95)

Dans chacune des phrases relevées, le mot *dernier* revient comme pour annoncer que c'est le dernier mot du texte, la fin de l'histoire. Notons également dans la citation qui précède le clin d'oeil à *La Comédie Humaine* de Balzac. Le thème du jugement semble constituer le noyau de la dernière unité narrative de ce texte comme le montrent les citations suivantes :

Les premiers fautifs tombent par grappes de dix dans le ventre de la Cour enflammée...(p. 95)

Les jugements sont rapides, le verdict sévère. (p. 97)

Je transporte ma dernière image dans un chiffon de soie et la projette sur les murs de la Cour du Ciel (p. 97)

Et ils jugent ! (p. 97)

¹ Op. cit. p. 82

La mise en scène, dans un tableau à la fois macabre et lyrique, de l'alcoolique constitue le point d'orgue de cette fin de récit :

*Le buveur se met à pleurer d'avoir trop raconté. Je le serre dans mes bras **mais il est trop tard**. (p. 102)
Les jugent attendent. (p. 102)*

Le renvoi à la fin de *La Chute* de Camus est ici beaucoup plus marqué : c'est la même situation que vit le narrateur de Camus qui n'a pas voulu sauver une jeune femme qui s'est jeté d'un pont sur les eaux glacées de la Seine. La narratrice ne peut plus sauver le buveur (qui se noie dans son alcool). Même allusion à la noyade mais, comme le dit Jean-Baptiste Clamence, «*il est alors trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement.*¹ » Le personnage de Camus, dont la duplicité se manifeste tout au long de *La Chute*, termine sa « pseudo-confession » sur le mode ironique : d'une part, il est trop tard pour sauver la noyée, et d'autre part il se réjouit que ce soit ainsi. Désespoir et ironie sont juxtaposés comme pour marquer le caractère hypocrite de Clamence jusqu'au bout du récit. La même hypocrisie se manifeste chez cette narratrice qui de bourreau passe à victime et se lamente sur son sort.

La clôture du récit ne pouvant plus souffrir de report est exprimée par les deux phrases suivantes :

Le présent se livre, le passé se lit. Je crache l'histoire et j'entends au loin un violon briser à coup d'archet le souffle rectiligne d'une seule corde pincée.(102)

La première phrase présente toutes les caractéristiques d'une sentence, de ce que Barthes a appelé code de référence ou code gnomique (« *l'un des très nombreux codes*

¹ *ibid.*, p. 153

de savoir ou de sagesse... »¹). Cela peut signifier une rupture dans la diégèse et isoler ainsi la dernière unité narrative du récit. Dans la dernière phrase, la narratrice semble dire qu'elle a fini de raconter son histoire, une histoire qu'elle a dû cracher tellement elle la révolte. Elle fait allusion à la portée lyrique de son récit (*le souffle rectiligne d'une seule corde pincée*), brisé à coup d'archet de violon et qu'un écho lointain lui renvoie. La référence à la musique vient nous rappeler aussi l'intention de l'auteur, Nina Bouraoui, qui semble travailler beaucoup plus particulièrement dans son écriture la musicalité de ses textes, en donnant dans *PM* une vision lyrique de la mort.

Dans ce récit aussi, un effet d'écho se manifeste dans les renvois à l'intérieur du texte, comme dans la phrase suivante au début du roman :

Je vacille et je crois cracher du sang.(p. 13)

pour finir par la phrase de la fin :

« Je crache l'histoire... »

Elle semble rassurer son narrataire en lui annonçant à la fin que tout ce sang craché n'est qu'une histoire, ce n'était qu'un mauvais rêve ou des idées noires. C'est aussi un indice de circularité diégétique : la fin de l'histoire renvoie au début du récit. *Poing mort*, qui retrace l'aventure de la soeur aînée de Fikria, la narratrice de *LVI*, semble être le prolongement de ce dernier, un enchaînement du récit (par concaténation). La mort est au rendez-vous de la narratrice qui doit expier son crime : le meurtre d'Ada.

¹ Roland Barthes : *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 25

Cette fin de récit est prise en charge par la narratrice dans « l'anti-chambre de l'éternité » : il s'agit donc d'un récit post-mortem. Cela nous fait penser à la romancière cubaine qui, dans *La douleur du dollar*, commence ainsi son récit :

« Ce n'est pas moi qui ait écrit ce roman. Moi c'est le cadavre. Mais cela n'a pas la moindre importance (...) plongez dans ces pages auxquelles j'ai survécu sous forme d'esprit, non sans amour, non sans douleur... » (p. 15).¹

Cet avertissement est repris 156 pages plus loin pour rappeler au narrataire que c'est la conscience de la narratrice qui s'exprime.

1.3 L'entrée dans L'âge blessé

Ce quatrième roman, qui forme une trilogie avec les deux titres qui le précèdent dans la mesure où tous les trois (*PM*, *LBDM*, *L'AB*) se distinguent par l'évacuation du thème de l'Algérie pour instaurer un espace-temps « indéfini » et une thématique du corps, de la souffrance et de la mémoire, commence ainsi :

« Je suis à genoux, mes seins cognent l'un contre l'autre, débridés, libres des gangues qui retiennent et compriment l'air, ils sont en fibres larges et défaites, des sangles lisses battent mon ventre, une bête à charrier, rachitique, inféconde, échappée du troupeau, perdue.

Nous sommes encore en présence de l'exhibition du corps, de sa mise en images ce qui montre le caractère égotiste des narratrices de *PM* et de *L'AB* qui mettent en avant leur narcissisme. Comme dans *PM* où elle commence par sa chevelure, la narratrice commence par présenter une partie de son corps, ses seins, dans une posture en évolution par rapport à *PM* où la narratrice était allongée : ici, on la retrouve à genoux.

¹ Zoé Valdès : *La douleur du dollar*, Paris, Actes Sud et Babel, 1996

Cela peut faire penser à une vision métaphorique de l'évolution de l'écriture de l'auteur, par exemple, qui va vers une certaine maturité.

Dès l'entrée dans le récit, la narratrice se donne à voir dans une posture qui peut être de soumission profonde, de prière ou de supplication. C'est aussi une posture qui a fait dire à Boileau¹ :

*Un auteur à genoux, dans une humble préface,
Au lecteur qu'il ennuie a beau demander grâce.*

Cette entrée dans le roman renvoie aux thèses de Georges Bataille – que Nina Bouraoui compte parmi ses mentors- sur la littérature, et plus particulièrement sur la littérature érotique. Pour Bataille, le principe fondamental de celle-ci est :

« l'articulation d'une parole sur un corps représenté sous l'aspect de ses postures et de ses parties érogènes, ainsi que l'ensemble des thèmes : la prostitution, l'obscénité, la nudité, la jouissance...² ».

L'influence de Bataille sur Nina Bouraoui se caractérise donc par un type d'écriture érotique qui fait sien le principe fondamental cité plus haut et que l'on retrouve en partie dans ce début de roman mais également tout au long de l'oeuvre de la romancière.

Dans une perspective tout à fait comparable, les écrivains marocains de la génération de *Souffles*³ reprennent à leur compte ce type d'écriture où se manifeste la violence du texte¹.

Sur le plan de l'écriture, cette littérature se manifeste :

¹ Boileau, Sat. IX in Le Littré, CD ROM, 1992

² Georges Bataille (1897-1962) par Emmanuel Tibloux in <http://clinet.com/> , site consulté le 10 janvier 2000

³ Revue littéraire d'avant-garde fondée en 1966 par Abdellatif Laâbi à Rabat.

dans la violence faite au langage qui, pour ne pas être entièrement disloqué, n'en est pas moins soumis à un certain nombre d'opérations qui le transforment de telle sorte qu'il puisse témoigner, aussi bien au niveau de la syntaxe qu'au niveau du sens, du sacrifice raconté...sacrifice où les mots sont les victimes².

Ainsi en est-il de l'écriture de Nina Bouraoui qui soumet le langage à une sorte de violence en « lui faisant tordre le cou », comme disait Verlaine dans son Art poétique à propos de la rime. Il s'agit de bouleverser les usages ordinaires du langage, de solliciter la connivence et la participation du lecteur dans cette révolution langagière. Comme, par exemple, dans la phrase :

Elles, savent. (p. 85)

où le sujet est séparé du verbe par une virgule, procédé plus généralisé dans le roman suivant (*LJDS*). Il en est de même, dans l'exemple qui suit, où nous retrouvons une certaine « torsion » faite au langage :

Au début, je ne sais pas qu'elle regarde ; après, ses questions, sa peur, maternelle. (p. 94)

La narratrice semble exprimer dans une sorte de stream of consciousness son désarroi devant son incapacité à comprendre l'inquiétude de sa mère.

Ces distorsions concernent essentiellement la ponctuation et dans ce cas il s'agit de l'emploi de la virgule inattendu dans cette configuration. Cette segmentation de la

¹ Cf. Marc Gontard, *Violence du texte : La littérature marocaine de langue française*. Paris, L'Harmattan, 1981

² *ibid.*

phrase, « anormale », lui donne un air étrange et cherche à imposer des pauses concrètes au lecteur qui correspondent à des pauses artificielles dans le texte. Ces distorsions du code relèvent d'une intentionnalité de l'auteur qui cherche d'abord à attirer l'attention du lecteur : il ne s'agit plus de lire de manière « mécanique » mais de goûter au plaisir du texte et d'en saisir le sens et la forme. Il faut alors accorder une plus grande importance aux signes de ponctuation et surtout à leur perception. Pour Jean-Michel Adam, la destruction de la syntaxe prédicative vise à créer une indétermination, une sorte de « flou artistique ». Il précise, d'autre part, que :

La fonction ambiguë du codage graphique par les marques de ponctuation tient au fait que ces dernières signalent aussi bien la syntaxe que la prosodie, ou encore les modalités et qu'elles fonctionnent, de plus, tantôt comme des instructions pour une lecture oralisée et tantôt comme des instructions pour une lecture strictement visuelle.¹

Du point de vue sémantique, les mots de la première phrase de *L'AB* renvoient surtout à des notions d'anatomie (genoux, seins, gangues, fibres, ventre), au corps de la femme, de la narratrice. Ce corps est dans un état de délabrement assez avancé (*les seins, en fibres larges et défaites, cognent l'un contre l'autre, etc.*). C'est un corps martyrisé, un corps blessé, sans doute par l'âge.

Ainsi entrons-nous d'emblée dans un dispositif textuel où la blessure du corps est manifestée dès l'incipit. Dans la deuxième phrase, cette blessure est atténuée car la narratrice ajoute :

« Mes seins me tiennent chaud, leur mouvement est un geste tendre, un intérêt pour ma personne ;... ».

¹ Jean-Michel Adam : *Langue et littérature*, Paris, Hachette, 1991, p. 174

Malgré leur état lamentable, ses seins lui offrent un certain réconfort, ils présentent un intérêt même s'ils sont «*détournés de leur fonction première* ». On peut voir un rapport de synecdoque entre le corps et les seins qui l'englobent et le tiennent au chaud : seins et corps ne font qu'un tout qui se détache de la personne. Cela renvoie à la séparation de l'âme et du corps dans un certain sens. Le corps charnel ainsi traité ne serait-il que l'enveloppe d'une entité beaucoup plus profonde et plus métaphysique qui serait l'esprit ? Il peut s'agir aussi d'une tentative de réconciliation du corporel et du spirituel.

Nous avons délimité cette première unité narrative du texte en considérant l'action décrite par la narratrice : «*je gravite...* » qui commence avec la troisième phrase de ce début de roman, comme élément nouveau dans la diégèse. Cet incipit constitue, dans une certaine mesure, une expansion du titre et crée ainsi un effet d'écho avec le paratexte. Il remplit également une fonction métonymique dans le sens où il résume le texte. Le titre, mis en abyme, revient tout au long du texte, sous différentes formes, comme un leitmotiv. Il en est de même pour le roman suivant, *Le jour du séisme* dans lequel certaines expressions, en plus du titre, reviennent de manière obsédante tout au long du récit. Ce type de redondance confère au texte une forme poétique¹

Au plan du discours, la même deixis (ou situation d'énonciation) que dans les romans antérieurs se répète : une narratrice (je) s'adresse à son narrataire extradiégétique (un « vous » fictif), en utilisant le présent de narration qui permet également la contextualisation de son discours. On peut considérer qu'il s'agit sans doute du début d'un « psycho-récit »² (la narratrice s'exhibe tout en faisant part de ses réflexions sur certaines parties de son corps).

¹ Pour Jean Cohen, la redondance est l'une des caractéristiques du langage poétique. *Structure du langage poétique*, 1966

² Le psycho-récit est constitué par « le discours du narrateur sur la vie intérieure du personnage ». Dorit Cohn : *La transparence intérieure*. Paris, Seuil, 1979, p. 29, citée par K. Zekri, thèse citée, p. 245

Le code générique de l'oeuvre de Nina Bouraoui se construit ainsi au fil des textes : des romans à un personnage (« Je », généralement une narratrice), à une voix (qui se répond en écho comme dans *l'AB*), dans une mise en scène de la description visant un « effet de confiance » (vraie ou fausse) ou des « effets de réalité et de fiction »¹, ce qui nous renvoie au champ de l'autobiographie, plus précisément à l'autofiction, puisqu'il s'agit d'une fictionnalisation de soi. La narratrice, sous couvert d'anonymat, relate son existence. C'est, pour reprendre les termes de M. Laouyen, « une version problématique de l'autobiographie »².

1.4. La sortie de L'âge blessé

Dès le chapitre 22 (il y en a 24), les allusions à la fin commencent à se manifester. D'abord par l'évocation de la mémoire :

Ma mémoire intervient. Elle m'instruit. (p. 117)

Cette intervention va consister à faire resurgir les mauvais rêves de la narratrice sans doute pour conjurer le mauvais sort.

Ensuite suivent des sortes de prières adressées à Dieu et qui renvoient aux clôtures rituelles de certaines cérémonies religieuses :

Mon désir, noué au corps, assure mon éternité. Je quitte la sensation, la peur, le froid, la faim, j'organise ma battue, mon corps se livre aux chiens. Je veux Dieu dans le mouvement, je veux

¹ Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 695

² « Ni fiction, ni autobiographie, elle est les deux à la fois...(...)Son domaine frontalier et hétéroclite ne facilite guère son intégration dans le paysage littéraire. » Mounir Laouyen : *L'autofiction : une réception problématique*. Intervention dans Fabula (site mentionné en bibliographie).

l'étreinte, la pression puis la douceur, les huiles de l'enfance. (p. 121)

L'accélération du rythme du récit par la juxtaposition de phrases indépendantes marque l'approche de la fin de l'histoire. Le retour au corps rappelle l'incipit et présente le désir comme ce qui assure l'éternité, ce qui rapproche de Dieu.

Dans le dernier chapitre, nous retrouvons la même stratégie de rupture diégétique : l'utilisation du présent de généralisation qui introduit des passages sous forme de sentences et qui renvoie au code gnomique :

« La mer composée, de courants chauds et froids, de couloirs obliques et parallèles, rompt sa ligne de flottaison par un gouffre, une césure des fonds ; seul le ciel détecte la dénivellation, la couleur modifiée, la manche large et noire, une falaise. » (p. 123)

Il s'agit d'une formulation sur le mode gnomique d'un passage pseudo-scientifique (utilisation de termes appartenant au vocabulaire scientifique), qui cherche à préparer par une explication scientifique la chute du récit.

La mer évoquée dans ce passage est une « métaphore de l'intériorité de l'être ». Et c'est dans ce sens que Jean Onimus¹ rappelle que :

L'important c'est d'explorer l'océan spirituel dont les vagues sont nos rêves : la mer éternelle du désir.

Enfin, la dernière unité narrative reprend la mer et met un point final à la narration :

La mer est désertée. Seul le bruit des rouleaux harcèle notre mémoire. La couronne se resserre, elle dresse une ombre contre le

¹ Jean Onimus : *Pour lire LeClézio*, Paris, Puf, 1994, p. 49, cité par K. Zekri : *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave LeClézio*, Doctorat, 1998 Université Paris 13, p. 68

soleil. Le gens de la plage sont témoins malgré eux. Mon père répète mon nom.

La deuxième phrase de ce passage est énoncée sous forme de vérité générale, ce qui nous renvoie au code gnomique, le possessif « notre » inclut non seulement le narrataire mais aussi tout lecteur. La rupture diégétique est marquée par le passage du « il », c'est à dire le corps qui reprend vie et renvoie ainsi à l'image inversée du corps du début du roman, délabré, au passage référentiel (code gnomique) énonçant une sentence.

Dans la dernière phrase, le père de la narratrice répète le nom de celle-ci que le narrataire ignore. La nomination signifie donner la vie, car nommer c'est faire exister quelque chose ou quelqu'un, comme dans les Ecritures (*La Genèse*) où Adam, en nommant les êtres leur confère l'existence. Comme nous l'avons signalé, l'incipit commence par le corps et la clause finit par le corps : c'est encore le retour de l'histoire narrée sur elle-même, la circularité diégétique qui se manifeste. L'âge blessé c'est aussi le corps blessé mais qui se rétablit à la fin.

2. L'obsession des sens

1 Le début de *La voyageuse interdite*.

La première phrase du texte, très brève, très générale, ne peut constituer à elle seule l'incipit de ce roman. La première fracture importante du texte est constituée, nous semble-t-il, par le passage du « je » de la narratrice au « on », indéfini du deuxième paragraphe à portée généralisante (tout le monde).

Ce matin, le soleil est plus haut. Hautain je dirais. Juché sur un trône invisible, il déverse son énergie dans ma rue qui se détache

orgueilleusement du reste de la ville. Epicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre, pour cet épicier rougeaud assis sur son tabouret, pour cet homme guettant un rideau clos, pour ces petits et ces petites qui courent dans un rectangle bien délimité par des bâtisses sombres et anguleuses. (p. 9)

Dès l'entrée dans le texte, le « je » prend en charge la narration et nous plonge dans l'univers qu'elle (puisqu'il s'agit d'une narratrice) nous décrira plus « intimement » au cours du récit de sa vie. Les indications de temps – ce matin, l'emploi du présent de l'indicatif, et de lieu – ici, rue, ville, fenêtre, rectangle, bâtisses – témoignent de la subjectivité de la narratrice.

L'incipit présente, en terme d'histoire¹ - c'est à dire de fable pour reprendre la terminologie des formalistes russes - les éléments du cadre spatio-temporel, l'entrée du personnage principal, la narratrice et sa situation. En terme de narration, c'est à dire de discours, l'espace intratextuel définit les deux protagonistes ou sujets du récit : le « je » du narrateur autodiégétique et le « vous » du narrataire extradiégétique. Le dispositif de mise en narration se manifeste de manière explicite, à travers le mode d'organisation du discours (descriptif, narratif). Dans « la mise en description² », on retrouve différents « effets de réalité » et de « fiction » : dans sa description de l'espace du récit, on voit poindre la subjectivité de la narratrice (modalité appréciative : « *Hautain je dirais* »). La description, rapportée à l'activité perceptive de la narratrice, donc focalisée, ne fonctionne plus comme pause : elle est narrativisée³. Le temps du récit est le présent dont « l'effet contextuel » est de plonger le narrataire dans une histoire de type

¹ Nous reprenons la distinction donnée par Ducrot et Schaeffer: «entre l'analyse de *l'histoire* (les événements, réels ou fictifs, racontés) et celle du *récit* (le discours qui raconte) : la première est centrée autour de l'étude des motifs, thèmes et fonctions ; la seconde, relevant de la narratologie, analyse les modalités de présentation de l'histoire ». in *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 588

² Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette, 1992, p. 694

³ Ducrot et Schaeffer : *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1995, p. 591

autobiographique. C'est aussi un « présent d'actualité transposée » (l'actualité de la narratrice est partagée avec celle de son personnage).

Elle distille quelques informations spatio-temporelles pour installer son narrataire dans le cadre de son récit « in medias res ». Elle sollicite sa coopération narrative en faisant appel à son imagination, à son initiative créatrice. En commençant par « Ce matin »- et tous les déictiques appelés aussi « morphèmes de connivence », comme :ma rue, ici, cette femme, cet épicier, cet homme, ces petits et petites- et en utilisant le présent de narration, elle tente de faire entrer son narrataire dans son univers, sa quotidienneté car :

« l'usage du présent de narration et des déictiques spatio-temporels anime le discours en le rendant simultané au temps du lecteur-spectateur et, par conséquent, renforce l'effet de théâtralisation¹ »..

Tout en laissant planer l'idée d'aventure (épice de l'aventure, cette femme cachée, cet homme guettant un rideau, ces petits et petites qui courent), elle insinue l'idée de clôture des localisations (ma rue, cette femme cachée derrière sa fenêtre, cet épicier assis sur son tabouret, un rideau clos, un rectangle bien délimité, des bâtisses sombres et anguleuses) qui anticipe sur la claustration de la narratrice.

En une phrase, elle brosse un tableau panoramique de sa rue assez succinct. Elle fait allusion directement au titre du roman, en décrivant ce qu'elle voit et montre également qu'elle est placée dans un lieu stratégique qui lui permet de voir sans être vue car en évoquant la femme cachée² derrière sa fenêtre, elle laisse entendre qu'elle aussi se trouve cachée derrière une fenêtre. Le topos d'ouverture est tout à fait classique et le code du texte est assez explicite : le cadre de l'histoire est donné, la narratrice et en

¹ Khalid Zekri : *Etude des incipit et des clauses dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Doctorat, Paris 13, 1998, p. 146

² Rosalia Bivona interprète cette phrase comme celle d'un narrateur extradiégétique décrivant la narratrice-personnage. (Cf. Rosalia Bivona, thèse citée).

même temps personnage principal (il s'agit ici d'un narrateur autodiégétique) prend en charge le récit. L'attente d'aventure est confirmée par les premières phrases du texte mais en même temps l'idée d'une narratrice envahit subrepticement le discours. Le récit de la narratrice personnage principal – ou l'autofiction, s'annonce donc statique malgré une entrée in medias res, ce qui corrobore l'analyse du titre qui affiche comme thème le voyeurisme.

On peut faire un parallèle avec l'univers dans lequel évolue le personnage narrateur de Rachid Boudjedra, dans *L'escargot entêté*¹ et signaler une certaine influence de cet auteur sur notre romancière : il s'agit aussi d'un univers réel limité et d'un univers mental illimité. Cette influence se manifeste aussi par l'emprunt de jeux de mots à Boudjedra². C'est, entre autres, ce qui inscrit ce premier roman dans la littérature maghrébine.

2. La fin de La voyeuse interdite.

Après avoir donné des signes « d'épuisement de la narration », tels les préparatifs du mariage, la fête que la narratrice compare à ses funérailles et donc sa propre fin, la narratrice annonce, en mettant en place une série d'indices (des allusions clausulaires), la fin de la narration. Ces indices portent sur le temps de l'histoire :

« *Les trois femmes accélèrent le temps* » (p. 140)

¹ Rachid Boudjedra : *L'escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977.

² Il s'agit de mots commençant par la même lettre : fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre, p. 33. Jeu de mot utilisé par Boudjedra dans *La pluie*, Paris, Denoël, 1987.

dont le rythme s'accélère pour annoncer le dénouement du récit. Le mot *temps* revient un peu plus loin :

« C'était ainsi. Elles en avaient voulu à leurs mères mais le temps brouille la mémoire, et d'autres filles se préparent dans une chambre d'enfant ». (p. 141)

Allusion au cycle (préparation des jeunes filles pour le mariage, claustration et oppression) qui se répète donc et fin d'un cycle (la narratrice se marie à la fin du récit et va se retrouver cloîtrée chez son mari) qui a commencé avec le début du récit. Elle a accompli son cycle avec ses parents, dans sa chambre d'enfant... Elle va répéter l'histoire de sa mère (et celle de toutes les femmes dans les pays arabo-musulmans, en particulier les mauresques) en reproduisant le même parcours : grandir, se marier, faire des enfants qui vont grandir à leur tour puis se marier et faire des enfants et ainsi de suite.

Dans la même page on retrouve un autre indice significatif :

...et pour la première fois une voyeuse se sentait regarder (sic), mais il était trop tard ! de l'autre côté de la mer, des cloches célébraient les funérailles d'un nouveau-né. (141)

La narratrice fait allusion au titre (une voyeuse) comme pour indiquer que l'histoire prend fin car c'est la première fois qu'elle se sent regardée (il y a un changement de rôle qui se produit et la narratrice passe du rôle de voyeuse à celui d'exhibitionniste car la mariée est montée sur un trône pour être admirée par les femmes présentes et se montre dans toute sa « splendeur ») mais, en même temps, il est trop tard car l'annonce des funérailles signifie la mort donc la fin de la vie et par conséquent de l'histoire car il n'y a plus rien à dire ni plus rien à faire : le destin a suivi son cours imperturbable.

L'oxymore « funérailles d'un nouveau-né » vient renforcer cette fatalité qui renvoie aussi à l'absurdité de la vie et à la vanité des choses. Fatalité qui est caractéristique des pays arabo-musulmans qui croient au destin, el Mektoub, c'est à dire ce qui est déjà écrit. C'est une claustration symbolique beaucoup plus problématique dans laquelle l'être humain est enfermé dans un destin auquel il ne peut se soustraire.

Le « trop tard » revient également dans la clausule du roman suivant, *PM*. Il renvoie à *La Chute* de Camus¹ où le narrateur, Jean-Baptiste Clamence annonce à la fin du récit, à son interlocuteur fictif :

*Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard.
Heureusement ! (p. 153)*

L'allusion à la fin est plus explicite dans la phrase suivante :

*Voilée, il ne me reste qu'un oeil pour compter les dernières
secondes qui me transportent vers le dernier instant. (p. 143)*

Ce sont donc les derniers moments du récit, les dernières lignes pour sortir de l'histoire, pour la narratrice et, par conséquent, pour le narrataire extradiégétique à qui elle laisse le soin d'imaginer la suite de son récit qui va se répéter dans un autre « huis-clos infernal ». C'est une rupture dans la continuité : la vie monotone et harassante d'une femme en Algérie se répète inlassablement.

Nous avons relevé un autre indice particulier présent dans toutes les fins de textes des cinq romans étudiés : il s'agit de la récurrence du mot-thème « aile » :

« une phalène suicidaire brûle ses ailes sur une braise » (p. 143)

¹ Albert Camus : *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956, p. 153

nous le retrouvons sous d'autres formes dans les clauses des autres récits. Dans *PM*, il se manifeste par la mise en scène des anges qui sont supposés avoir des ailes, dans *LBDM*, c'est le dernier mot de la dernière phrase du texte (le mot de la fin), *élytres*. Dans *L'AB*, c'est l'allusion à caravelle (les ailes de l'avion) et à pigeon blessé (p.117) qui renvoie au mot *aile* et enfin dans *LJDS*, ce sont les *ailes* « *des oiseaux qui volent vers la mer* ». Il s'agit sans doute, dans le roman qui nous concerne, d'une allusion aux « ailes de la liberté » que perd Fikria en allant rejoindre la maison de son mari. Une liberté paradoxale puisque chez ses parents elle était cloîtrée. C'est alors un cercle vicieux où la femme passe d'une prison (la maison des parents) à une autre (la maison du mari). La narratrice l'exprime plus violemment dans son texte :

*Une femme musulmane quitte sa maison deux fois : pour son mariage et pour son enterrement. Ainsi en a décidé la tradition !
(p124)*

C'est l'illustration de l'expression « partir c'est un peu mourir » qui devient ici « partir c'est mourir tout simplement ». C'est ainsi que va prendre fin le récit de Fikria dans la maison de ses parents, récit d'un enfermement, pour se répéter dans un autre espace d'enfermement, celui de la maison du mari. Mais « ailes » renvoie souvent, symboliquement, à l'imagination, à la pensée et à la spiritualité¹. L'aventure peut continuer ailleurs car l'imagination est toujours en liberté.

Ce que nous avons considéré comme la dernière unité narrative est constitué par les deux phrases de la fin du texte :

¹ « Wings » are often a symbol of imagination, thought and spirituality, Françoise Goellet et Marie Hélène Valentin : *Introduction to english literature*, Paris, Hachette, 1984-1993, p. 25

*« Une secousse ébranla le moteur, et, encerclée de fleur, je me dirigeai vers une nouvelle histoire.
Derrière la camionnette, une cohorte de chiens suivait ».*

L'histoire est donc bel et bien finie. Une nouvelle histoire se profile.

Mais l'histoire se termine comme elle a commencé : dans la claustration. La voiture noire, que la narratrice compare à un corbillard, les fleurs qui l'encerclent, tout cela semble renvoyer au même univers de l'enfermement décrit au début et ressassé tout au long du récit.

« Nouvelle histoire » fait écho à « l'épicentre de l'aventure », de l'incipit. La circularité diégétique est réalisée : la boucle est bouclée car l'histoire de Fikria prend fin. Elle franchit le seuil de sa maison pour rejoindre celle de son mari. Ce qui l'attend là-bas a été déjà annoncé : elle va répéter l'histoire de sa génitrice, cloîtrée dans le même univers. Nous sommes en présence d'une mise en abyme, celle de l'éternel recommencement.

3. L'entrée dans Le Bal des murènes

« *J'entends frapper* », est la première phrase qui nous met en contact avec le texte. Le narrateur autodiégétique se manifeste dès l'entrée dans le texte, ce qui plonge le narrataire dans un récit in medias res. Ce que le narrateur entend est un bruit qui, tout au long de l'incipit, est ressassé d'où une sursaturation qui dénote le caractère obsessionnel du bruit et du narrateur. Le narrataire est ainsi introduit dans un espace cauchemardesque qui donne un avant-goût de l'histoire qui va être racontée. La particularité de ce début de roman est qu'il présente en fait une double entrée dans le texte. Immédiatement après l'annonce et la description du bruit, un narrateur

extradiégétique prend en charge une sorte de second incipit qui ressemble en fait à un début de fable :

Les pêcheurs sifflent les murènes un doigt dans l'eau pour les attirer. Elles sortent des rochers, des caches et des digues immergées, elles remontent vers la surface par petites ondulations et encerclent les bâtonnets de chair. C'est la danse du désir et de la mort au son du souffle rond des hommes. (p. 7)

Dans cette seconde entrée dans le texte, le titre est repris (murènes, danse) et une rupture apparente et momentanée avec l'histoire se profile. Comme nous le verrons plus loin, le même procédé sera utilisé pour la clausule, qui se présentera sous deux formes. Ce second incipit, nous semble-t-il, met en place une métaphore de l'histoire racontée et se caractérise par un style qui attribue au texte une touche lyrique. Les doigts des pêcheurs deviennent des bâtonnets de chairs, des proies pour les murènes, présentées comme des prédateurs : les rôles sont distribués, la danse macabre peut commencer.

L'utilisation du présent gnomique et de la troisième personne fait de ce passage une sentence, tirée sans doute de l'imaginaire collectif et mettant en relief, dans ce contexte, une vision poétique de la mort, liée à une danse et au désir. L'insertion de ce passage, appartenant au code gnomique, dans le récit autodiégétique du narrateur, vise à créer une rupture liée à l'intervention d'un narrateur extradiégétique, substitut de l'auteur.

D'emblée, le narrateur brosse un tableau succinct de l'espace dans lequel il évolue : le sous-sol, « mon lit », trois étages plus bas, la cave, le fond du jardin. Il nous fait part de son angoisse face à ce bruit insupportable, répétitif, installé dans la durée (« *il fait partie de la famille* »).

Il s'agit encore d'un topos de l'immobilité étant donné le procédé descriptif mis en place (une description commentaire du bruit). Cela nous renvoie également à la thématique vide. La « mise en scène de la description » prise en charge par le narrateur

autodiégétique produit un effet de réalité, celle prise en charge par le narrateur extradiégétique produit un effet de fiction. Ce double effet est caractéristique des récits à dominante autobiographique¹.

Les effets de sens du présent employé dans la description sont les mêmes que ceux décrits dans les incipit précédents (contextualisation ou actualisation), ce qui donne à l'oeuvre une certaine homogénéité discursive et, partant, stylistique.

4. La sortie du (Le) Bal des murènes

Le narrateur commence enfin par dévoiler la nature du bruit qui l'obsédait depuis le début du roman. Il met en place ainsi les stratégies de sortie de l'histoire, de la fin de la diégèse. Il rappelle d'abord l'exécution et l'enterrement de sa grand-mère par son grand-père, c'était « *un crime obligé* ». Puis il insinue la séparation, le départ de ce grand-père tortionnaire :

Il a repris sa pleine conscience, il cerne son onde, se délimite pour mieux se séparer de nous, s'éloigner, devenir l'ennemi sournois dont je redoute le pouvoir... (p. 123)

En parlant de la délimitation du vieux, le narrateur fait allusion aux limites de la narration et anticipe sur la séparation à venir. La scène finale se prépare : le bourreau va se suicider car il prend son arme et met son uniforme et avec la mort de celui-ci, l'histoire devra prendre fin. Le narrateur est ainsi appelé à se préparer pour la fin du cauchemar et de la cause des souffrances du narrateur. Le bruit harassant du début, dont on ignorait l'origine, va être effacé par le silence de la mort du grand-père, hantise du

¹ Cf. Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 695

narrateur. Cette fin est amenée sous forme de sentence par le passage sur les murènes en écho au passage de l'incipit introduisant la fable :

Une fois l'an, les serpents de mer se redressent à la verticale, en banc réduit et serré, au jour de ponte ou des amours, ils se tiennent comme des hommes, vers le haut et non à l'oblique, vertébrés, ils dorment, somnolent, s'asphyxient ou chassent, on ne peut le vérifier, ils se laissent déporter par le courant, inversés, secoués, mais restent droits, pendus au plafond de la surface, si légers, aériens et regroupés que le nageur pense à un bloc d'algues, les écarte et se fait mordre. (p. 123)

Dans ces deux passages, les seuls qui reprennent le titre en évoquant un ballet de serpents (il s'agit des murènes), il s'opère un changement de voix : ce n'est plus le narrateur autodiégétique qui prend en charge ces sentences mais c'est un narrateur extradiégétique qui présente ces assertions en utilisant le présent de vérité générale en en faisant des unités appartenant au code gnomique, comme pour énoncer une sagesse ou un savoir qui manquerait aux hommes. Ce narrateur étant hors de l'histoire se présente comme un élément neutre et donc inspire une certaine objectivité. Comme nous l'avons montré pour l'incipit, ces changements de voix constituent des démarqueurs explicites permettant de délimiter les bornes du récit. Nous avons également remarqué une deuxième entrée dans le texte à laquelle correspond une deuxième sortie du récit. Elle est prise en charge par le narrateur autodiégétique et correspond au changement de personne dans le récit : le passage du « je » au « nous » du dernier paragraphe. C'est un tableau final, la scène du suicide du bourreau :

Nous ne bougeons plus, hypnotisés par la roue en mouvement, par ses tiges métalliques qui captent les grains de soleil et les projettent en lignes sur les graviers et la pelouse, par son bruit, une feuille de papier bible glissée entre deux élytres. (p. 124)

Le bruit n'est plus celui, obsédant, du début du roman, il est plus poétique, comparable à celui d'une feuille entre deux ailes de coléoptères. L'allusion aux ailes peut signifier ici la liberté retrouvée, après le grand soulagement qui a suivi l'élucidation de l'énigme et la mort du tortionnaire. Le tableau change du début à la fin : de l'univers presque carcéral décrit dans les premières pages, l'histoire se termine dans un espace ouvert, ensoleillé. La roue renvoie aux vicissitudes des événements humains qui semblent focaliser les regards des personnages en présence dans ce tableau.

A travers l'étude des éléments d'entrée et de sortie des deux textes qui précèdent nous avons relevé une tendance à l'exacerbation des sens (la vue et l'ouïe, en particulier) qui reflète une conception « viscérale » de l'écriture : Nina Bouraoui privilégie le corps et les sens en leur donnant une place importante dans son écriture. Cela va se manifester de manière plus explicite dans *LJDS*, où l'écriture devient forme-sens¹, grâce aux procédés d'écriture mis en oeuvre dans le texte.

3. La blessure de la terre

1 L'entrée dans Le jour du séisme

Ce cinquième roman se présente comme un hypertexte dans le sens que Ted Nelson¹, qui a inventé ce terme dans les années soixante-dix afin de décrire « *l'espace narratif non-séquentiel rendu possible par les ordinateurs* », lui donne. Cela remonte aux romans des années soixante dont la composition se faisait en chapitres interchangeables.

¹ Forme-sens : forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre, Henri Meschonnic : *Pour la poésie I*, cité par Marc Gontard in *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 40

Ces textes qui diffèrent des récits arborescents (organisés sous forme d'arbre) et des récits combinatoires (organisés aléatoirement) comme le signale Jean Clément² :

« L'hypertexte partage avec ces derniers (les récits arborescents et les récits combinatoires) la notion d'unités narratives fragmentées. Mais ces fragments ne sont ni totalement structurés comme dans les récits arborescents, ni totalement inorganisés comme dans les textes à combinatoire totale. »

Toujours à propos des hypertextes, Robert Coover rappelle que :

« il n'existe pas de hiérarchies dans ces réseaux sans limite (et sans fond), puisque paragraphes, chapitres et autres divisions conventionnelles du texte sont remplacés par des blocs de texte... à la puissance uniforme et également éphémère. »³

Cette pratique d'écriture n'est pas nouvelle comme le montre l'exemple d'oeuvres qui remontent au début du siècle et qui ont fait l'objet d'une édition hypertextuelle (il ne s'agit pas des oeuvres digitalisées que l'on retrouve dans les bibliothèques virtuelles). Tel est le cas d'un roman de Raymond Roussel (1877-1933), *Locus Solus*⁴, coupé en 84 fragments, invitant à une lecture « à la carte », sous forme d'hypertexte. Les oeuvres hypertextuelles permettent ainsi au lecteur une navigation à l'intérieur de l'oeuvre. Un autre exemple, assez édifiant, est celui de l'écrivain franco-argentin Julio Cortazar. Dans son roman *Rayuela* de 635 pages et comportant 155 chapitres, il informe le lecteur à l'aide d'un tableau au début du livre sur les modalités de lecture possibles :

¹ Alberto Manguel : *Une histoire de l'écriture*, Paris, Actes Sud, 1994 ? p. 372

² Jean Clément, professeur à l'Université Paris 8, séminaire sur *L'Approche hypertextuelle de la littérature*, octobre 1995 - février 1996.

³ « The End of Books » in *The New York Times*, 21/06/92, cité par Alberto Manguel, op. cit. p. 374

⁴ Site mentionné plus haut.

« A sa façon ce livre est plusieurs livres, mais c'est surtout deux livres. Le lecteur est invité à choisir parmi les deux possibilités suivantes :

Le premier livre se laisse lire normalement, et se termine au chapitre 56, à la fin duquel il y a trois petites étoiles visibles qui équivalent au mot Fin. Par conséquent, le lecteur fera abstraction du reste sans remords.

Le second livre se laisse lire en commençant par le chapitre 73 puis en suivant l'ordre indiqué à la fin de chaque chapitre¹... »

On peut également considérer le texte de Raymond Queneau², *Un conte à votre façon* (L'histoire des trois petits pois en 21 séquences, à lire selon l'humeur et les préférences du lecteur) comme une variante de l'hypertexte qui propose une autre alternative au schéma de lecture linéaire.

La distinction entre cette acception de l'hypertexte et celle de Gérard Genette est de taille : pour ce dernier, « l'hypertexte est le texte qui préside à l'écriture d'un nouveau texte car tout texte est écrit après, contre, pour, en rapport à un texte précédent³ ». Toute parodie ou pastiche ou imitation d'un texte par exemple découle d'un autre texte qui les précède. Certains textes constituent alors des modèles du genre et se présentent alors comme des hypertextes. Cependant ces deux acceptions peuvent se rejoindre dans la mesure où les textes découlant de l'hypertexte de Genette sont des variations sur le même thème (de l'hypertexte) de même que les fragments qui constituent l'hypertexte, version informatique.

Le choix est donc laissé au lecteur, dans le deuxième cas, selon son humeur, sa subjectivité ou sa disponibilité. Alors que le livre est une suite de texte qui est définie par l'auteur, le roman hypertextuel laisse libre cours au goût du lecteur. L'hypertexte

¹ Julio Cortazar : *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963 et 1969. C'est nous qui traduisons.

² Raymond Queneau : *Un conte à votre façon*, in *Contes et Propos*, Gallimard, cité par Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette 1992, p.734

³ Colette Valat, correspondance par e-mail du 20/04/2000

est, en somme, une « *collection de fragments textuels semi-organisée* » dont la suite n'est pas souvent linéaire.

C'est dans ce sens que *Le jour du séisme*, nous semble-t-il, s'inscrit dans ce nouveau type d'écriture où l'on peut aborder le texte n'importe où puisqu'il s'agit de blocs de textes qui, apparemment, n'obéissent pas à une structure narrative spécifique et, a fortiori, ne comportent ni début ni fin (tout est milieu).

Le repérage d'un incipit ne peut être qu'aléatoire dans ce cas et relever d'un choix arbitraire même si, comme nous l'avons signalé, dans un livre l'auteur prédéfinit la suite dans laquelle il conçoit son roman, ou en d'autres termes la composition formelle de son texte.

Nous avons opté pour la solution la plus logique et choisi la première unité narrative du premier « bloc de texte », car elle se trouve au début du livre. Elle commence ainsi :

Ma terre tremble le 10 octobre 1980. Sa démission est de soixante secondes. Son onde longe en cercles croissants et détruit cent kilomètres de rayons, une distance de feu et de tranchées. L'épicentre des ruptures loge sous ma ville, Alger. Sa force annule le silence et les lois de gravité. Ma terre se transforme. Elle est en éclats. Elle s'ouvre et se referme sur les corps. Elle prend, l'équilibre. Elle trahit. Sa violence achève les beaux jours. C'est un drame national. Ma terre devient fragile et mouvementée.(p. 9)

Nous avons considéré comme rupture – ou démarqueur, le changement thématique qui passe d'un thème « à progression linéaire », la terre, à un thème « à progression constante », le « je » de la narratrice. Ce changement dans la progression thématique marque ainsi le passage d'un thème repris linéairement (ma terre, sa démission, son onde, sa force, sa violence...) à un thème constant : « je ».

J'épouse ses variations. J'entre dans le bruit. Je...

Cette entrée en matière reprend le titre et le ressasse tout au long des blocs de texte constituant ce roman écrit dans un style particulièrement lyrique. En effet, le titre revient comme un leitmotiv, comme pour rappeler à chaque instant ce cataclysme et provoquer chez le lecteur une réaction « sensible » : lui transmettre une image ou une émotion violente.

L'incipit (*Ma terre tremble...*) est une reprise anaphorique, et en même temps une explicitation, du titre (*Le jour du séisme*) : c'est à Alger, le 10 octobre 1980. Il joue également un rôle d'anticipation (cataphore) sur la suite du texte qui va ressasser le thème de la terre qui tremble.

Il s'agit en fait d'un tremblement de terre réel qui a eu lieu le 10 octobre 1980, en Algérie, dans la ville d'El Asnam plus précisément (et non pas à Alger, comme dans le texte) et qui a provoqué quelques milliers de morts. Cette même catastrophe est reprise ici comme point d'ancrage d'un récit qui cherche à donner à voir le bouleversement de la terre algérienne et de l'histoire de l'Algérie meurtrie par les années de violence avec, il faut le souligner, une touche lyrique qui attise les sentiments de sympathie envers cette terre de la narratrice (ses envolées lyriques, ses sentiments de compassion pour la terre, etc. le laisse supposer) et de ceux à qui s'adresse le texte. Il ne s'agit pas, précisons-le tout de même, d'un panégyrique ni d'une lettre de doléance adressée à l'Occident, comme cela a été dit, à juste titre, d'une certaine littérature maghrébine de l'époque coloniale.

Au plan de l'histoire, la narratrice évoque, en l'actualisant, le drame de sa terre (Alger) secouée par un tremblement de terre. Elle donne l'impression d'en vouloir à cette terre (*sa démission, détruit, une distance de feu et de tranchées, elle trahit, sa violence achève les beaux jours*) car elle est *fragile et mouvementée*. Nous pouvons constater que

cette narratrice n'adresse pas les mêmes griefs à l'Alger (sale et puant) de *LVI*. Elle met son narrataire extradiégétique en présence du drame même si ce dernier a eu lieu il y a longtemps déjà et lui communique ses impressions pour les lui faire partager.

Il convient de noter la récurrence du mot épicentre qui revient, comme dans *LVI*, exactement à la quatrième phrase du texte. Il est sans doute utilisé pour marquer l'intensité (de l'aventure dans *LVI* ainsi que du plaisir, et du séisme dans *LJDS*) avec une certaine dose de violence.

Quant aux modalités narratives mises en jeu, elles ressemblent à celles des romans précédents et mettent en place une narratrice personnage principal (récit autodiégétique), contextualisant un événement par l'utilisation du présent de narration, et l'instauration d'un rapport de connivence avec le narrataire (emploi des déictiques : ma terre, ma ville, son onde, sa démission,...). La prise en charge de la narration par ce personnage sensible fait du narrataire un personnage sensible par mimétisme : en entrant dans ce jeu de l'écriture, le narrataire tombe sous le charme de la narratrice. Georges Bataille définissait ainsi le but de son écriture :

« J'écris pour qui, entrant dans mon livre, y tomberait comme dans un trou »¹

Le deuxième fragment, à la page 11, reprend exactement les premiers mots de la première phrase du premier fragment : *Ma terre tremble*. Cette même phrase est reprise, pour la troisième fois, au début du fragment de la page 46. Ces reprises de la même suite de mots font l'effet de répliques qui reviennent après les premières secousses, lors d'un tremblement de terre. Cela correspond à ce que Henri Meschonnic appelle les formes-sens, c'est à dire :

¹ Georges Bataille : *L'expérience intérieure*, passage cité par Emmanuel Tibloux dans Georges Bataille in <http://www.larepubliqueinternationaledeleslettres/>.

*forme du langage dans un texte (des petites au grandes unités)
spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire
et du vivre¹*

Ces reprises anaphoriques parcourent tout le texte et donnent ainsi une homogénéité aux fragments qui le composent tout en tissant un réseau d'isotopies autour du mot séisme.

2 La sortie du (Le) Jour du séisme

Bien que ce texte ait été considéré comme une oeuvre hypertextuelle dans notre approche, le fragment situé à la fin du livre constitue, d'un point de vue logique, la fin du récit. De même que nous avons étudié l'incipit, nous allons aborder la clôture de ce texte en relevant les éléments qui mettent en évidence la stratégie ou les stratégies mises en oeuvre pour mettre fin à la narration.

Dans l'avant-dernier fragment, l'allusion à la fin de l'histoire est explicite :

Ma terre revient, lente et blessée. (p. 98)

Cette annonce du retour de la terre est reprise anaphoriquement par les trois mots «ma terre revient», trois fois dans le même fragment. Dans le dernier fragment, la dernière page du texte, à deux reprises, les mêmes mots, qui sont les derniers mots du texte, reviennent célébrer ce retour de la terre, à la manière d'une incantation :

*Ma terre revient avec les premières voix.
Elle est.
Ma mémoire sait.*

¹ Henri Meschonnic : *Pour la poésie I*, Paris Gallimard, 1970, p. 176, cité par Marc Gontard in *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 40

Mes mains reconnaîtront. (p. 99)

Dans ce même fragment, juste avant les dernières lignes du texte, la narratrice évoque le bruit des ailes, comme dans *LVI* et *LBDM*, faisant allusion ainsi à la liberté perdue dans l'aventure des premiers romans et invoquée dans ce texte. Elle évoque également la mer, comme dans *l'AB*, reflet d'une intériorité de l'être forte comme le monde et qui promet... Ces évocations s'apparentent à des vœux, à des désirs de paix, de sérénité de l'âme. Prononcés par une voix qui chante le retour de la terre après une ère de turbulences et de violence, ils ravivent tous les espoirs et toutes les promesses.

Ces dernières lignes du textes, dont la mise en page rappelle les formes des poèmes en vers, reprennent le thème du retour avec des voix qui reviennent : les premières voix...

La mise en relation de l'incipit et de la clause laisse transparaître une composition formelle du texte au niveau des unités stratégiques d'entrée et de sortie du roman. Dans le premier fragment de l'oeuvre, la terre tremble, elle s'en va, puis, dans le dernier fragment, elle revient. Elle accomplit ainsi un cycle qui commence bien avant le texte, comme par une sorte de paradis avant le séisme, puis vient le séisme qui bouleverse la terre et la vie et provoque le chaos, et enfin tout revient à un nouveau point de départ, à une situation plus stable. C'est toute une partie de l'histoire de la Création qui est reprise sous forme allégorique : la terre (le Monde), le séisme (le Déluge), puis la terre (la Terre).

Au plan de la mise en narration, on peut également relever que la structure formelle de ce texte, contribue à communiquer ces sensations fortes de pertes des repères : tout devient aléatoire, on est dérouteré par ce texte qui donne l'impression d'être décousu et désorganisé, mais en même temps on s'y retrouve à la fin car le retour de la terre, le happy end de l'histoire, rassérène et soulage à la fois. La circularité diégétique de l'oeuvre est accomplie, la boucle est bouclée et la roue continue de tourner.

Ainsi, à travers l'étude des stratégies d'ouverture et de clôture des textes de Nina Bouraoui, avons-nous mis en relief les préoccupations et les thèmes essentiels qui traversent son oeuvre : une tendance à l'innovation notable se manifeste après le premier roman et une volonté de rompre avec l'écriture traditionnelle maghrébine, des thèmes récurrents comme la douleur et la mort, le corps et la terre, la mémoire et l'exil prédominent. Ces thèmes et ces préoccupations ne sont pas propres aux auteurs maghrébins mais semblent constituer une thématique atemporelle et universelle. L'écriture de Nina Bouraoui est donc celle de la rupture (avec la tradition maghrébine) et de l'innovation stylistique mais aussi thématique. Elle s'inscrit dans la modernité par le renouvellement de l'écriture qui semble constituer son principal objet, d'où la tendance à un certain lyrisme que nous avons relevée dans cette analyse.

III. L'oeuvre en tant qu'histoires

Jusqu'à présent nous n'avons analysé que les éléments qui gravitent autour du texte et les stratégies d'ouverture et de clôture des romans de Nina Bouraoui. Il nous faut maintenant présenter sommairement ces romans en tant qu'histoires afin de cerner les éléments de macro-structure caractéristiques de l'oeuvre.

1. Dans *LVI*, l'histoire se déroule dans un lieu clos, la chambre de la narratrice, Fikria, une adolescente issue d'une famille traditionnelle algéroise dans les années soixante-dix. La narratrice relate l'histoire de sa claustration et de son penchant au voyeurisme, seule occupation possible pour les Mauresques, comme elle les appelle. Comme toute jeune fille nubile elle est donnée en mariage, à la fin du récit, à un prétendant qu'elle ne connaît même pas. Toute l'histoire est centrée sur la claustration et les frustrations qui en découlent avec leur lot de névroses et de perversion.

Le système des personnages se réduit au noyau familial avec pour protagoniste la narratrice, Fikria qui introduit dans son micro-univers tout un univers imaginaire produit de ses cauchemars ou de ses hallucinations. Elle est entourée de ses soeurs : l'aînée, Zhor, « l'amie de la surnoise », liée à la mort, la plus jeune, Leyla, sans doute trop jeune pour avoir un rôle dans l'histoire mais qui contribue à exalter la révolte de Fikria contre sa mère qui n'a enfanté que des filles, des «souillures ». La relation avec les parents est conflictuelle : Fikria en veut à sa mère pour être femme et pour l'avoir conçue comme femme. Elle en veut aussi à son père tyrannique. En fait, la révolte va au-delà du noyau familial et englobe toute la société algérienne où l'homme est roi.

Les autres personnages jouant un rôle dans l'histoire sont d'abord Ourdhia, l'employée de maison qui vient du Sud et qui paradoxalement jouit de plus de liberté dans ses mouvements (pour être noire). Elle apporte un peu d'affection à la narratrice mais elle est violée par le père de Fikria; ensuite vient la tante K., obèse, qui est la caricature des algériennes traditionnelles parvenues.

2. Dans *PM*, roman à un seul personnage, la narratrice semble renvoyer à la société la violence dont elle est victime. Elle devient gardienne de cimetière à la suite d'un crime qu'elle doit expier à la fin du récit. Toute l'histoire tourne alors autour de la mort.

La structure spatio-temporelle du récit est vague : un cimetière quelque part, dans une époque indéfinie. La narration est prise en charge par la narratrice qui se trouve dans « l'antichambre de l'éternité ».

Comme nous l'avons montré, ce deuxième roman constitue la suite du chapitre consacré à Zhor dans *LVI*. Contrairement au personnage soumis et opprimé de *LVI*, cette narratrice est cruelle et sadique.

3. *LBDM* est le récit d'un adolescent androgyne qui vit, comme les narratrices précédentes, un cauchemar : il est obsédé par un bruit qui vient du sous-sol, celui de son

grand-père maternel, un tortionnaire d'une armée non définie. Le récit se déroule dans un espace clos, et est situé dans une époque indéterminée. Les autres personnages qui jouent un rôle dans l'histoire sont la mère de l'adolescent, castratrice et traumatisée par sa propre histoire, puis le grand-père, le bourreau qui se suicide à la fin du récit pour « libérer » le narrateur et sa famille d'un fardeau lourd à porter.

4. *L'AB* se présente comme l'histoire d'une vieille femme et d'une jeune enfant représentant des voix qui se répondent en écho en quête de l'origine et de la mémoire. Ces deux voix s'imposent comme les deux facettes d'un même destin lié à la nature.

Les indices spatio-temporels sont indéterminés et l'intrigue est quasiment absente.

5. Dans *LJDS*, roman à un seul personnage aussi, l'événement rapporté est le tremblement de terre d'El Asnam. L'histoire a pour théâtre l'Algérie des années quatre-vingt et le récit porte principalement sur la psychologie de la narratrice qui se souvient et se remémore l'innocence de son enfance et les traumatismes liés à la terre qui éclate en fragments.

Ces éléments relatifs aux romans en tant que récits montrent que Nina Bouraoui privilégie essentiellement les personnages victimes de la société, qui souffrent et qui parfois font souffrir les autres. Ces personnages évoluent dans des univers fermés ou sont renfermés sur eux-mêmes, des autistes. L'intrigue, souvent accessoire, se livre par bribes, à travers des réminiscences.

L'approche intertextuelle nous permettra d'aborder les aspects comparatifs de l'oeuvre.

Chapitre III :APPROCHE TEXTUELLE

I. l'intertextualité dans l'oeuvre

1. Définition du concept

Les recherches et les travaux de Michael Riffaterre¹ sur les microstructures sémantico-stylistiques (à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref) lui ont permis de dégager une définition de ce qu'est l'intertexte :

L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.

Cette définition est donc centrée sur les petites unités de texte : « la trace » intertextuelle est de l'ordre de l'allusion, d'une similitude entre un fragment d'un texte donné et celui d'un autre. Cette conception de l'intertextualité se rapproche de celle énoncée par Antoine Compagnon pour qui la pratique intertextuelle de la citation est conçue comme « la répétition d'une unité d'un discours dans un autre discours ». Il reprend la définition de Julia Kristéva qui, s'appuyant sur les travaux de Bakhtine, stipulait que :

tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte²

pour énoncer que : « ...toute écriture est collage et glose, citation et commentaire »³

¹ Pierre Marc de Biasi, *L'intertextualité*, in Encyclopédie Universalis, CD-ROM, 12-516 a

² Julia Kristéva : *Sémiotikè*, Paris, Edition du Seuil, 1969, citée par Pierre Marc de Biasi in CD Universalis, 12-516

³ Antoine Compagnon : *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, cité par Pierre Marc de Biasi, op. cit.

L'intertextualité peut se manifester sous forme de *citation* : elle alors est explicite et littérale. Elle peut se manifester sous forme de *plagiat* c'est à dire d'emprunt littéral non déclaré ou de *référence*, forme non littérale mais explicite. Elle peut être présente aussi sous forme *d'allusion*, forme moins explicite et moins littérale¹. C'est surtout cette forme qui sera prise en considération dans ce chapitre car elle est souvent cachée mais révélatrice d'une influence quasi-certaine.

A un niveau plus général, Gérard Genette² donne une définition plus globale de tous les aspects concernant le texte et son entourage en proposant le terme de *transtextualité* qui comprend cinq relations transtextuelles :

1. L'intertextualité définie comme la « présence effective d'un texte dans un autre »
2. La paratextualité qui concerne la relation du texte avec son environnement textuel
3. La métatextualité qui constitue le « commentaire », la relation critique au texte
4. L'hypertextualité qui est la relation par laquelle un texte peut dériver d'un texte antérieur par transformation simple ou par imitation (par exemple : la parodie ou le pastiche), et enfin
5. L'architextualité concernant la relation « d'appartenance taxinomique » du texte à une catégorie générique.

Ces définitions nous permettent de préciser le sens des termes employés dans cette partie afin d'éviter certaines confusions. Nous avons déjà abordé la paratextualité dans la partie consacrée aux titres des romans de Nina Bouraoui et à tous les indices paratextuels qui s'y trouvent. Notre travail dans cette analyse se rapproche, dans certaines parties, de ce que Genette appelle la métatextualité : la relation critique au texte de Nina Bouraoui. La partie concernant le statut générique de l'oeuvre est liée à l'architextualité et enfin la partie que nous allons traiter concerne l'intertextualité. Reste

¹ ibid.

² ibid.

le sens donné à l'hypertextualité que nous avons emprunté au langage de l'informatique et qui ne correspond pas à la définition de Genette. On peut admettre dans ce cas qu'il s'agit d'un mot polysémique qui s'applique à deux méthodes d'approche différentes du texte.

Partant de cette définition de l'intertextualité, nous allons tenter de mettre au jour les diverses influences de quelques oeuvres sur l'écriture de Nina Bouraoui, tout en tenant compte des similitudes à des niveaux variés : les conceptions de l'écriture et les procédés scripturaux ainsi que les thèmes récurrents dans les textes mis en parallèle.

2. Les influences françaises

Dès la sortie de son premier roman, *LVI*, Nina Bouraoui a été comparée à de grands écrivains¹ français. La critique, en France, s'est empressée de l'inscrire dans un courant littéraire et n'a pas hésité à la comparer à Sartre ou à Marguerite Duras et même à Marcel Proust². On peut voir dans certains mots une allusion à un auteur, comme « la nausée » ou « huis-clos », qui peuvent effectivement faire allusion aux titres de quelques oeuvres de Sartre que Nina Bouraoui a lues mais la comparaison s'arrête là, c'est à dire au niveau de l'emprunt d'un mot et ne justifie pas le rattachement d'une oeuvre, celle de Nina Bouraoui en l'occurrence, au courant existentialiste.

Par contre, avec Marguerite Duras, les rapprochements sont assez significatifs. Tout d'abord, au niveau de la conception de l'écriture qui, chez les deux romancières,

¹ « En réalité on m'a souvent comparée à des courants littéraires français : on m'a même comparée à Sartre, à Duras, etc. mais c'est très pompeux. Et puis être comparée c'est toujours un peu délicat » in Rosalia Bivona, thèse citée, annexes, p. 212

² Le Figaro,

cherche à exprimer une «esthétisation de la douleur»¹. L'oeuvre de Duras, rattachée au Nouveau Roman, est à la fois « une oeuvre descriptive de l'intérieur, une oeuvre répétitive et une oeuvre désorganisée² ». Son lyrisme est fondé en partie sur la répétition comme dans *Moderato cantabile* où les deux personnages refont la même rencontre au même endroit et parlent du même sujet avec les mêmes mots. Son univers romanesque est souvent peuplé de voix en proie à la solitude et à l'échec et dans lequel se manifeste la douleur de l'être. Nina Bouraoui ne cache pas sa fascination pour Marguerite Duras qu'elle a beaucoup lue et qui l'a certainement fortement inspirée³. Cette tendance à représenter la douleur et à parler de la mort est très présente dans l'oeuvre de Nina Bouraoui.

A un niveau plus général que les fragments de texte, on peut noter une tendance à la simplification de l'écriture, à un dépouillement à la limite de la litote⁴, surtout dans *LJDS* chez Nina Bouraoui. Comme chez Marguerite Duras où «la mort est dans toute l'oeuvre (de Duras)...», la mort est présente dans l'oeuvre de Nina Bouraoui : « la mort de l'autre dont on ne peut faire le deuil ». Le temps chez Duras, comme chez Bouraoui, est celui de la répétition (la circularité diégétique du texte dans l'oeuvre de Bouraoui, par exemple, et les mêmes dialogues qui se répètent dans *Moderato cantabile*). Du point de vue du style, que l'on considère souvent comme un écart par rapport à une norme⁵, l'influence de Duras sur Bouraoui est patente. Nous avons relevé quelques passages de *Moderato cantabile* qui « expliquent » certaines déviations de Nina Bouraoui dans deux

¹ Patrice Stéphane : Duras et l'irrationalisme, in *Marguerite Duras, L'écriture négative*, Brochure de L'alliance française de Quito, mars 1996, p. 20

² Jorge Davila Vasquez, *Volver sobre el Amante*, in Marguerite Duras, *L'écriture négative*, Revue de L'Alliance de Quito, mars 1996, p. 15

³ « La Nausée de Sartre je l'ai lue assez jeune et ça m'a bouleversée. Jusqu'à l'âge de 15/16 ans, j'ai dévoré Marguerite Duras que j'adorais... » in Rosalia Bivona, thèse citée, annexe 1, p. 213

⁴ Henri Hell dit à propos du style de Marguerite Duras : « *c'est le triomphe de la litote, de la concision et du dépouillement* » in Marguerite Duras : *Moderato cantabile*, Paris, Editions de Minuit, 1958, p. 133

⁵ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1972 et 1995, p.544

romans *L'AB* et surtout *LJDS*. Il s'agit de l'utilisation inattendue de la virgule dans certains énoncés. Ainsi par exemple, dans le passage suivant, dans *Moderato cantabile* :

Elle, le sait encore (p. 102)

Correspond-il à celui-ci, dans *L'AB* :

Elles, savent (p. 85)

La virgule sépare le sujet du verbe, ce qui, du point de vue grammatical ne respecte pas les normes de l'écrit : il y a présence du pronom tonique et absence du pronom sujet. Il peut s'agir d'une oralisation de la langue écrite. D'autres passages mettent en évidence une analogie entre les deux écritures à certains niveaux comme la prosodie ou le rythme de la phrase :

Les hommes buvaient leur vin aussitôt servi, un devoir, et ils s'en allaient chez eux, pressés. (MC p.78)

Elle sait la mer, de Moretti à Sidi Ferruch, du Chenoua à Tipaza, une habitude. (LJDS p. 43)

On peut relever d'autres passages dans *M.C* que l'on peut rapprocher du style de *LJDS* :

Anne Desbaresdes fixa cet homme inconnu sans le reconnaître, comme dans le guet, une bête. (p. 86)

Elle, elle retourne à la fixité de son sourire, une bête à la forêt (p. 93)

Le pétale de magnolia est lisse, d'un grain nu. Les doigts le froissent jusqu'à le trouer puis, interdits, s'arrêtent, se reposent sur la table, attendent, prennent une contenance, illusoire. (p. 97)

Son corps éreinté a froid, que rien ne réchauffe. (p. 100)

Pour échapper à la suffocante simplicité de cet aveu, elle se tourna vers la porte du café, la mer. (p. 107)

Tous ces passages comportent une virgule placée volontairement à un endroit où elle ne doit pas apparaître « normalement ». Cette impertinence au niveau de la syntaxe de la phrase est l'une des caractéristiques du langage poétique comme l'a montré Jean Cohen.

Chez Nina Bouraoui, et plus particulièrement dans *LJDS*, nous retrouvons cette subversion de la forme qui contribue à donner un rythme et une musique au texte qui lui confèrent une touche lyrique et mystique à la fois :

*Elle perd, l'équilibre.
Je résiste aux forces, telluriques. (p. 9)*

*Il contrôle, les violences. Il organise, la destruction. Il applique,
une méthode.
Elle est, physique et composée, de gaz, de gravats... (p. 11)*

*Il éclate sur une minute, infinie.
Je sais sa force et son aridité.
Je sais son tracé, une topographie. (p. 12)*

Nina Bouraoui a subi également l'influence de Georges Bataille qui se manifeste par l'écriture érotique et « l'écriture sacrificielle ». Ces types d'écriture se caractérisent essentiellement par l'articulation du langage sur le corps et la violence faite au langage. Rachid Boudjedra qui a aussi subi l'influence de Bataille a renforcé sans doute ce rapprochement de Nina Bouraoui à ce dernier. Un passage de *Histoire de l'oeil* de Bataille est pratiquement repris mot à mot et constitue l'incipit de PM :

*Une mouche, bourdonnant dans un rai de soleil, revenait sans fin
se poser sur le mort. Elle le chassa mais soudain, poussa un léger*

cri. Il arrivait ceci d'étrange : posée sur l'oeil du mort, la mouche se déplaçait doucement sur le globe vitreux.¹

Le thème des mouches est repris dans un contexte très proche, mais à la manière de Nina Bouraoui : en accentuant l'aspect répugnant de la situation.

Chez les auteurs contemporains de Nina Bouraoui, on retrouve aussi une intertextualité qui pourrait être le fait d'une influence commune. Dans le cas de Christine Angot par exemple, un certain rapprochement est perceptible, notamment au niveau du style. *L'Inceste*, publié la même année (1999) et chez le même éditeur (Stock) que *LJDS* fait appel à l'oralité, *LJDS* aussi. Dans les deux romans, on retrouve les mêmes types d'impertinences linguistiques, surtout au niveau des signaux de ponctuation. Dans les passages de *L'Inceste* suivants, par exemple, la virgule est inattendue et la syntaxe déviante :

*J'amorçais un processus, de faillite
Sauf une chose (j'en parlerai après), que je n'ai jamais faite avec
plaisir. Concrète, qui implique tout le reste.²*

Les déviations syntaxiques sont assez nombreuses et se ressemblent dans les deux cas. Il s'agit également dans les deux textes d'une narratrice-personnage prenant en charge son récit de vie. Il est possible que l'influence soit subie par les deux romancières à partir d'une autre source. Dans ce cas, Hervé Guibert serait l'inspirateur, c'est ce que nous avons évoqué pour Nina Bouraoui et c'est ce qui ressort en observant l'incipit de *L'Inceste* :

*J'ai été homosexuelle pendant trois mois. Plus exactement, trois
mois, j'ai cru que j'y étais condamnée. J'étais réellement atteinte,
je ne me faisais pas d'illusions. Le test s'avérait positif...³*

¹ Georges Bataille : Madame Edwarda. La Mort. Histoire de l'oeil. Paris Ed. J.J. Pauvert, 1986, p. 166, cité par R. Bivona, thèse citée, p. 114

² Christine Angot : *L'Inceste*, Paris, Stock, 1999., Extrait in Les Inrockuptibles, suppl. Au n° 208, août 99

³ ibid.

calqué sur les premiers mots de Guibert, *A cet ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Il y a donc une sorte d'influence mutuellement subie qui se manifeste chez les deux romancières.

Derrière l'influence de Guibert, une influence moins évidente se manifeste en filigrane : celle de l'écrivain autrichien Thomas Bernhard. Cet auteur dont l'écriture a sensiblement marqué Guibert reproche à son pays sa nullité et sa mesquinerie. Dans *LVI*, Nina Bouraoui semble reprocher à l'Algérie son immobilisme et sa saleté. Chez Bernhard, le recours aux phrases brisées, fragmentaires et sans ponctuation, surtout dans les oeuvres théâtrales, sont une caractéristique stylistique. La mort, la folie, la maladie, le sado-masochisme, entre autres, constituent les thèmes centraux de son oeuvre dans laquelle la musique occupe une place de choix. Nous retrouvons *mutatis mutandis* un style ressemblant et une thématique assez proche chez Bouraoui. Le ressassement va à la limite de l'irritation chez Bernhard comme dans ce type de phrases répétées inlassablement par les protagonistes de *Maîtres anciens*¹ :

Cela doit avoir irrité Irrsigler, me suis-je dit, me dis-je (p. 20)

Ou encore un autre passage dans lequel le narrateur s'en prend à la saleté des Viennois :

Vienne est inculte en matière de toilettes, at-il dit, tout Vienne n'est qu'un scandale des toilettes, même dans les hôtels les plus renommés de la ville il y a des toilettes scandaleuses, les cabinets les plus immondes vous les trouvez à Vienne, plus immondes que dans toute autre ville (...) les Viennois sont sales, il n y a pas, en Europe, de citoyens qui soient plus sales...(p. 133)

¹ Thomas Bernhard : *Maîtres anciens*, Paris, Gallimard, 1988

Comme nous l'avons montré, dans *LVI*, Nina Bouraoui dénigre l'Algérie et nous fait penser à Bernhard qui étale son exécution de l'Autriche dans un style répétitif à l'extrême. Les influences semblent s'exercer par « transitivity » (tel auteur a influencé tel autre qui a son tour va influencer un autre...): même si Nina Bouraoui n'a pas lu Thomas Bernhard, elle a sans doute subi son influence à travers Hervé Guibert.

Ces rapprochements contribuent à caractériser l'oeuvre de Nina Bouraoui et à l'inscrire dans un courant novateur, elle se place du côté de la nouveauté, dans le sillon des écrivains comme Duras qui a fréquenté les théoriciens du Nouveau Roman, ou comme Guibert qui a privilégié l'implication de l'auteur dans le texte. Nina Bouraoui se démarque ainsi, par sa tendance à l'innovation et ses affinités littéraires, de la littérature maghrébine sclérosée et confinée à un espace culturel en perte de souffle.

Les procédés d'auto-citations, entre autres, constituent l'une des particularités de l'écriture de Nina Bouraoui et lui confèrent ainsi un caractère singulier comme nous le montrons dans la section suivante.

II. L'auto-citation

L'oeuvre de Nina Bouraoui se caractérise donc, dans une certaine mesure, par l'auto-citation: elle reprend des bribes de son texte dans un même roman ou d'un roman à l'autre. Tout au long des cinq romans de notre corpus nous retrouvons ces renvois d'un texte à l'autre, comme un écho. Les titres des romans qui suivent la publication de *LVI* sont subtilement préparés et annoncés dans ce texte. Ainsi en est-il de *PM* qui, comme nous l'avons montré, constitue le prolongement de *LVI*.

Le passage suivant de *PM* :

« *Guettant l'accident du haut de ma fenêtre, j'aimais voir les petits enfants trébucher sur un escalier de ciment* » (p. 22)

est une réplique de ce passage de *LVI* :

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

LBDM fait à son tour l'objet d'allusions directes, comme dans le passage suivant :

« *...les pêcheurs la nuit qui sifflent, une main dans l'eau pour attirer les murènes. Le chant des pêcheurs.* » (*LVI*, p. 82).

La scène de la circoncision évoquée dans *LVI* (p. 82) est reprise avec plus de détails et de lyrisme dans *LJDS* (p. 19).

« *L'arbre du Ténééré* » cité dans *LVI* (p. 92)

est rappelé plusieurs fois dans le même texte (p. 55)

La fête du mariage présentée comme des funérailles pour la narratrice de *LVI* est reprise par une fête macabre dans *PM* (p. 98)

Les animaux qui reviennent d'un roman à l'autre sont assez fréquents particulièrement les rats :

« *Sous notre portail, un rat était en train de manger un chat.* » (LVI p. 58)
 « ... *et les rats, surgis du plâtre, commencent à couiner.* » (PM p. 102)

Le thème de la claustration, qui fait l'objet de tout le texte de LVI, est effleuré dans L'AB :

« *Ma grâce est cloîtrée.* » (p. 38)

Ces quelques exemples (la liste serait longue) donnent une vision du texte de Nina Bouraoui (dans le sens de tissu brodé reprenant les mêmes motifs, par exemple). Ces procédés d'auto-citation visent ainsi à tisser un réseau thématique qui sous-tend le fil de l'oeuvre pour donner à celle-ci une continuité et une marque personnelle. Ces renvois d'un roman à l'autre sont en effet des marques rappelant le style Bouraoui à travers la thématique ou les modalités d'énonciation par exemple.

Ce style est beaucoup plus marqué dans LJDS comme nous allons le montrer dans la section suivante où nous mettons en parallèle deux fragments qui se suivent.

III. LJDS : analyse de deux fragments contigus

Le premier fragment se trouve à la page 80, dans l'édition Stock (1999) :

*Je deviens seule en Algérie. Je suis perdue dans mon enfance, arrachée. Je cherche Maliha. Je cherche Arslan. Je prie ma soeur. Je reste figée. Ma fuite est impossible. Je suis seule en Algérie, fondue à ma terre, si aimée, mon invasion. Le séisme se resserre sur moi. Il monte et prend. Il noie ma mémoire. Il creuse mes failles. Il organise mes ruptures. Il décèle le feu. Il amplifie. Je suis en déséquilibre. Je reste à l'intérieur de moi, une prison. Je rêve à l'extérieur. Je suis, attachée à la terre qui tremble.
 Le séisme devient un acte. Il m'oblige au passé. Il me condamne à l'enfance. Je reste, ici, à la Résidence, intacte. Je reste la fille qui*

*tombe. Je porte ma famille. Je transmets les voix. Je rapporte les images.
Je sais, des Aurès à la Mitidja.*

Le fragment suivant se trouve à la page 81 :

Ma terre est atteinte, seule et close, unique et isolée, prise au jour du séisme, son temps fermé. Sa solitude forme ma solitude. Sa douleur aiguise ma douleur. Sa perte est mon manque. Elle est, en éclats. Je suis, en fragments. Elle est, touchée. Je suis, traversée. Ma terre est mon corps. Je deviens incomplète.

Dans les deux fragments, comme dans tout le texte d'ailleurs, c'est la narratrice qui prend en charge la narration au présent comme pour donner à son histoire un effet de réel et 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.

Dans le premier fragment, la narratrice évoque sa solitude en Algérie, la perte de l'enfance, l'arrachement, la mémoire noyée, les ruptures, le moi intérieur, l'existence et l'attachement à la terre, le passé puis l'enfance.

A l'intérieur de ce même fragment, elle ressasse sa solitude et revient sur l'enfance.

Le fragment suivant met en scène la terre confrontée au séisme. Elle revient sur la solitude, la douleur, la perte des racines, le corps en fragments et la fusion du corps et de la terre, blessés.

Dans les deux fragments il est question des conséquences du séisme sur la terre et le corps, comme dans tout le texte. Chaque fragment se présente comme un passage dans lequel la narratrice évoque les traumatismes liés au séisme qu'il soit géologique (le tremblement de terre) ou social (les événements d'Algérie). Ces fragments dans lesquels s'opèrent une « *transmutation du temps linéaire en séquences redondantes et donc*

paradigmatiques » et qui visent à «*fixer dans une éternité ce que le temps et la vie dégradent* » ne sont pas sans rappeler *Sanctuaire* de Faulkner¹.

Le séisme fonctionne comme support au texte qui se présente comme un recueil d'élégies en prose. Nous pouvons ainsi relever quelques figures de rhétoriques propres au langage poétique comme la personnification (du séisme), le parallélisme des constructions : *Sa solitude forme ma solitude. Sa douleur aiguë ma douleur...* ou les redondances comme dans : *seule et close, unique et isolée*, parfois des figures assez particulières comme : *Elle est, en éclats / Je suis en fragments* ou encore : *Elle est, touchée / Je suis, traversée*. On peut voir aussi une synesthésie dans : *Ma terre est atteinte*, qui attribue des sensations à la terre.

Nous avons montré que la virgule imposant des pauses non-attendues conférait au texte une densité poétique et prosodique qui lui ajoutait une certaine musicalité². Cependant la séparation la copule de l'attribut peut paraître inacceptable. Du point de vue syntaxique, le linguiste et philosophe germano-suisse Anton Marty, a montré qu'il y a, au niveau du sens, deux types de jugements : les jugements simples, dits thétiques, qui posent ou nient l'existence d'un fait ou d'un objet et leurs négations.

« Tout autres sont les jugements catégoriques qui attribuent un prédicat à un objet... Ces derniers sont doubles, car ils font deux choses : d'une part ils posent l'existence de leur objet (généralement représenté par le syntagme grammatical), et contiennent de ce fait un jugement thétique, d'autre part (...) ils informent sur cet objet... »¹

Dans ce cas, le verbe être est existentiel : il pose l'existence du sujet. Une fois posée cette existence, viennent s'ajouter (après la virgule) les caractéristiques de celui-ci.

¹ Gilbert Durand : La création littéraire, CD Universalis

² « Le mot et sa mise en jeu par le phrasé de la syntaxe et l'artifice de la rhétorique appelle non seulement un sens nouveau dans un nouveau contexte, mais suscite des harmoniques qui échappent quasiment à la littérature pour accéder à l'émotion musicale. » *ibid.*

Dans la phrase : *Elle est, en éclats*, il y a d'abord le fait qu'elle existe et cela est renforcé par la pause ensuite on apprend qu'elle est en éclats. Une ellipse est sous-entendue. Cette explication, nous semble-t-il, lève l'ambiguïté de la construction syntaxique et permet de lire autrement le texte.

Cet examen de deux fragments juxtaposés de *LJDS* a permis encore une fois de mettre en relief l'aspect lyrique de l'écriture de Nina Bouraoui qui conforte ainsi nos propos à ce sujet et de relever les thèmes récurrents dans le texte en question. Cet ensemble thématique constitue la matière pour notre romancière, l'écriture étant l'essence de l'oeuvre.

A travers l'étude des aspects comparatifs et des fragments de *LJDS*, nous avons mis en relief un style Nina Bouraoui qui se caractérise par la créativité au niveau syntaxique et par les formes musicales de l'écriture, qui privilégie les reprises thématiques et les variations sur les mêmes thèmes, donnant ainsi à son oeuvre une marque personnelle qui doit beaucoup à tous les auteurs qu'elle a lus et admirés . Ecrivain iconoclaste, Nina Bouraoui s'inscrit dès lors dans le courant des novateurs, des auteurs pour qui l'écriture est transmutation des mots en art.

Après avoir mis au jour les principales caractéristiques de l'oeuvre de Nina Bouraoui, nous abordons, dans la partie suivante, la place de l'oeuvre parmi les genres littéraires dans lesquels s'inscrit toute oeuvre ainsi que sa place dans les littératures des deux rives de la méditerranée.

¹ S.Y.Kuroda : Aux quatre coins de la linguistique, Paris, Seuil, 1979, p. 137

DEUXIEME PARTIE : STATUT GENERIQUE DE L'OEUVRE

Chapitre 1 : Statut générique de l'oeuvre

1. Les genres en question

Si *Le Bal des murènes*¹ et *L'âge blessé*² se présentent d'emblée comme des romans – d'après les indications paratextuelles, il n'en est pas de même pour les deux premiers textes, *La voyeuse interdite*³ et *Poing mort*⁴ ni pour le plus récent *Le jour du séisme*⁵. Une oeuvre n'appartenant à aucun genre défini (ou en voie de l'être), bien que toute oeuvre soit singulière et unique, est très peu envisageable. La généricité d'une oeuvre est inhérente à sa structure liée généralement à des conventions, des normes et des règles. Selon Jean-Marie Schaeffer⁶ :

« ... la thèse de l'agénéricité du texte littéraire moderne n'est guère plausible, s'il est vrai qu'un message verbal ne peut se constituer que dans le cadre de certaines conventions pragmatiques fondamentales qui régissent les échanges discursifs et qui s'imposent à lui tout autant que les conventions du code linguistique ».

¹ Paris, Arthème Fayard, 1996

² Paris, Arthème Fayard, 1998

³ Paris, Editions Gallimard, 1991

⁴ Paris, Editions Gallimard, 1992

⁵ Paris, Editions Stock, 1999

⁶ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer: Nouveau dictionnaire des sciences du langage. Paris, Seuil, 1972 et 1995, p.521

Il est donc toujours possible de rattacher une oeuvre à un genre littéraire reconnu car *tout texte est classable*¹. L'oeuvre s'inscrit dans « un horizon d'attente » selon la formule consacrée de H. R. Jauss. Antoine Compagnon² nous rappelle également que :

« *La littérature est une attente* ». Il nous précise plus loin que « *l'attente est générique* » c'est à dire qu'en entrant en littérature, tout lecteur s'attend à un genre.

De même que toute interaction verbale est destinée à un ou plusieurs interactants, tout texte écrit est destiné à être lu, même dans le cas des textes autotéliques (où le message n'a sa fin qu'en lui-même). Scripteur et lecteur se retrouvent dans une situation de communication particulière : l'intentionnalité de l'un est à la mesure de l'attente de l'autre. En ce sens l'oeuvre de Nina Bouraoui n'échappe pas à la règle. Elle s'inscrit dans un courant et appartient à un genre. Nous reviendrons plus loin sur le courant. Mais essayons d'aborder le statut du genre.

Comme nous le disions plus haut, deux textes se présentent d'entrée de jeu comme des romans. Dans le Littré, l'une des acceptions du terme roman est la suivante :

Histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des moeurs, ou par la singularité des aventures.

Par cette définition, on pose le côté protéiforme du roman. Les règles précises du genre ne sont pas très nettes. Les frontières entre roman et nouvelle, par exemple, sont souvent floues, car la brièveté ne caractérise plus seulement cette dernière. Les structures mêmes des deux genres se mélangent. Cependant, cette acception de roman est largement suffisante pour intégrer dans son ensemble les deux textes en question.

¹ ibid.

² La notion de genre, cours de M. Antoine Compagnon, page consultée sur le site <http://fabula.org/>, le 4 avril 2000

Il s'agit en effet de l'histoire d'un adolescent asthmatique (le narrateur) vivant une aventure bien singulière dans *Le Bal des murènes*¹, et de l'histoire d'une femme (la narratrice) qui se remémore son enfance dans *L'âge blessé*². L'attente romanesque est donc annoncée avant d'aborder le texte. Qu'en est-il des trois autres textes ? *La voyeuse interdite*, premier « roman » de Nina Bouraoui, qui lui valut le Prix Inter en 1991, a été reçu en tant que tel, comme roman d'un genre assez ambigu, mais roman quand même car il brosse un tableau d'Alger sans fausse pudeur où la fiction ne dépasse pas de beaucoup la réalité et qui, du coup, entre dans le courant de la littérature maghrébine, puisque l'histoire se passe à Alger et que la romancière est algérienne.

Le deuxième texte, *Poing Mort*³, semble être le prolongement d'un chapitre concernant Zohr, la soeur aînée de la narratrice Fikria de *La voyeuse interdite*, malgré l'effacement des structures spatio-temporelles car on retrouve la même figure macabre, l'amie de « la sournoise », « de la femme aux habits d'os ». Reste le dernier texte qui se présente comme un roman poétique - par sa mise en page et son style incantatoire, et dont l'histoire se passe en Algérie. *Le jour du séisme* est aussi un roman puisqu'il s'agit également d'une aventure singulière, un tremblement de terre, somme toute, banal. Pour Antoine Compagnon⁴, la première attente, dans l'interaction auteur-lecteur, est bien l'attente de fiction, ou, pour reprendre sa citation de Coleridge, la *willing suspension of disbelief*. En entrant en littérature, le lecteur doit jouer le jeu (ou respecter « le pacte »), et laisser de côté son incrédulいたé. L'écrivain répond en quelque sorte à ces attentes « conventionnelles », en élaborant des textes en fonction de ses lecteurs potentiels. Comment classer dès lors tout texte qui ne répond pas tout à fait aux normes génériques ? En tant qu'écrivain débutant, Nina Bouraoui ne peut pas se permettre de

¹ Op. Cit.

² Op. Cit.

³ Op. Cit.

⁴ La notion de genre, site cité

bouleverser les normes et introduire de prime abord un genre complètement nouveau, même si les conditions de la littérature moderne s'y prêtent. Pour Manuel Carcassonne, directeur littéraire chez Grasset, « *le premier roman ne constitue pas un genre*¹ ». Et Claude Pinganaud², directeur des Editions Arléa, ajoute :

« Un éditeur publie au départ un texte et une personne, pas encore un auteur et encore moins une oeuvre même si, au fond, c'est ce dont il rêve »

Il est donc difficile de transgresser les règles conventionnelles et de bouleverser les tendances en vigueur. C'est ce que montre l'enquête de Grangeray³ à travers les chiffres concernant les premiers romans : sur soixante-quinze premiers textes « *dix à douze seulement arriveront à conquérir la presse.* » Malgré « *l'engouement médiatique pour les premiers romans* », les chances pour les nouveaux talents restent assez faibles :

- D'un côté, parce que les règles de l'édition et de la réception ne permettent pas beaucoup d'écarts aux écrivains non confirmés,
- D'un autre côté, lorsqu'un écrivain a obtenu un prix littéraire pour un premier texte, la presse se montre « *terriblement cruelle pour les deuxièmes et troisièmes textes qui, souvent, passent à la trappe*⁴ ».

Tout cela contribue à figer la production littéraire dans des normes arbitrairement valorisées.

En pénétrant un peu plus dans l'univers fictionnel mis en texte par Nina Bouraoui, on se rend compte qu'il s'agit d'un univers qui n'est pas très éloigné de la réalité, d'un univers concret : Alger et toute la toponymie qu'on retrouve dans *Le jour du séisme*, par

¹ Emile Grangeray, *Enquête littéraire : bousculade au bal des débutants* in Le Monde, édition électronique du jeudi 2 septembre 1999.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

exemple, renvoient à des lieux bien réels et à temps historique vérifiable. Il en va de même pour le cadre spatio-temporel de *LVI*. Le système des personnages et en particulier les narratrices (ou le narrateur *du Bal des murènes*) peuvent être des représentations de personnes existantes ou ayant existé. Et puisque nous parlons de narratrices, il semble légitime de se poser la question sur l'identité entre Nina Bouraoui et ses narratrices. Fikria de *LVI*, « Zohr » (qui n'est pas nommément citée) de *PM*, l'adolescent « androgyne » du *LBDM*, l'enfant-vieille-femme de *L'âge blessé* et le « Je » du *JDS*, ont-ils quelque chose à voir avec leur auteur ? S'agit-il seulement d'un effet de réel qu'elle veut donner à ses romans ? Ceci nous amène à chercher des indices qui nous permettent de donner des éléments de réponse à la question suivante : s'agit-il simplement d'une fiction romanesque ? d'une oeuvre autobiographique ? ou alors d'une autofiction ?

C'est la question que nous allons traiter dans les paragraphes qui suivent, en nous appuyant sur les recherches actuelles sur un genre en voie de théorisation : « l'autofiction ».

II. Fiction, roman autobiographique et autofiction

Comme nous l'avons signalé plus haut, les cinq textes de Nina Bouraoui - que nous appellerons dorénavant l'oeuvre de Nina Bouraoui - sont écrits à la première personne. En outre, le statut du narrateur, tout au long de l'oeuvre, est celui du protagoniste (narrateur = personnage principal), il s'agit donc d'un narrateur homodiégétique. C'est en fait une narratrice, sauf pour *LBDM*, ce qui peut laisser penser qu'il s'agit du propre

récit de la romancière, c'est à dire d'un récit autodiégétique. S'agit-il d'un récit fictionnel ou d'un récit factuel ? Qu'est-ce qui les distingue l'un de l'autre ? Pour Jean-Marie Schaeffer¹, la fiction ne renvoie pas à des référents réels : le discours fictionnel est de « dénotation littérale nulle ». En d'autres termes, la fiction ne renvoie pas à la réalité concrète sinon à un univers imaginé, construit par l'auteur. Mais cette définition de la fiction reste assez floue.

L'approche pragmatique, à travers l'analyse des actes langagiers, donne une idée plus concrète de ce qui différencie fiction et réalité. D'après Searle²,

« L'auteur feint d'accomplir des actes illocutoires en énonçant (écrivain) réellement des phrases (...)

L'acte illocutoire *est feint, mais l'acte d'énonciation est réel.* » Lorsque, dans *LJDS* la narratrice énonce :

Ma terre tremble le 10 octobre 1980. (p.9)

feint-elle ? De même lorsqu'elle raconte plus loin :

J'entends, derrière les falaises, la course des hommes. (p.20)

s'agit-il d'un acte illocutoire feint ? Les exemples peuvent s'étendre à tout le corpus, il n'en reste pas moins que la narratrice peut tout à fait tenir des propos sérieux dans son « univers fictionnel ». Or cet univers dans lequel évoluent les personnages de Nina Bouraoui est assez semblable, presque identique dirions-nous, au nôtre. L'intention de

¹ Ducrot et Schaeffer, Nouveau Dictionnaire des Sciences du langage, p.313

² Cité par Schaeffer, op. Cit. p.316

l'auteur est, sans aucun doute, de faire croire qu'il s'agit de récits factuels. Dans le cas du *JDS*, il n'y a pas de doute possible quant à la véracité du tremblement de terre, événement qui a eu lieu effectivement le 10 octobre 1980, en Algérie. De même, dans *LVI*, l'Alger des années soixante-dix correspond tout à fait à la réalité. Du côté des personnages, l'aventure de Fikria est non seulement plausible mais contient des éléments empruntés à la réalité vécue par l'auteur. Dans une interview accordée à Rosalia Bivona¹, Nina Bouraoui affirme, en effet, que plusieurs passages de son récit sont des histoires vraies (la tante qu'on devait faire passer par une porte qu'il fallait sortir de ses gonds tellement la tante K. était obèse, l'histoire de la fille découverte avec une cigarette, etc.). La frontière entre récit fictionnel et récit factuel est pour ainsi dire « fluctuante », floue, or, selon Jean-Marie Schaeffer,

« ...la fiction relève d'abord d'une pragmatique des discours et uniquement en second lieu d'une syntaxe et d'une sémantique¹. »

Le statut générique des textes de Nina Bouraoui reste donc assez ambigu, même si, au niveau pragmatique, les énoncés discursifs qu'elle met en texte sont « naturels », tout à fait attendus, si l'on tient compte de la part de rêve et de réalité dans son discours. L'univers qu'elle donne à voir n'est pas totalement fictionnel : dans *LJDS* et *LVI*, les récits ont lieu à Alger ou en Algérie, dans un univers « référentiel », *PM*, *LBDM* et *L'AB*, ont pour lieux privilégiés, respectivement, un cimetière, une maison, un paysage naturel. Il en est de même pour ses personnages qui, malgré leurs perversions et leurs malheurs, incarnent des êtres assez ordinaires. Les récits, dans le premier et le dernier texte de notre corpus, s'inscrivent dans un cadre spatio-temporel « classique », par contre, les textes entre les deux sont des récits achroniques, ce qui brouille les repères

¹ Bivona, Rosalia. *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*. Annexe 1, p.212

temporels. A part *LBDM* et *L'AB* qui fondent un prétendu pacte romanesque par la mention « roman » au début du texte, les trois autres textes se présentent sans signes particuliers pouvant inférer sur leur généricité. Avons-nous affaire, pour autant, à des textes inclassables, qui n'entrent ni dans la genre fiction ni dans le champ de l'autobiographie ? Dominique Rabaté¹, qui s'est penché sur le problème de la dichotomie « fiction/diction », considère qu'il y a un paradoxe auquel est confronté l'auteur :

*« la co-présence du romanesque et de l'autobiographique » qui
« accentue la différence de nature des deux entreprises ».*

Fikria, le personnage principal de *LVI* n'est-elle pas à la fois un personnage romanesque exalté et l'incarnation de l'auteur dont l'écriture est exaltée ? Car Fikria veut dire l'intellectuelle en arabe. Le « Je » du *JDS*, n'est-ce pas l'auteur du récit ? Dans *PM*, la narratrice correspond tout à fait à Zohr, la soeur aînée de Fikria. Par contre, le narrateur de *LBDM* échappe au noyau familial, précisément pour brouiller les pistes et entraîner le lecteur dans un univers plus romanesque et moins familial. Il en est de même dans *L'AB*, où la narratrice à deux voix tente de dérouter les attentes d'un lecteur ordinaire. Nous avons donc deux « points de repères » qui permettent une lecture autobiographique, *LVI* et *LJDS*, et, entre les deux, trois textes qui se présentent comme des fictions romanesques. Or ces textes intermédiaires sont des récits à la première personne et peuvent être assimilés à des récits de vie : la vie de Zohr, la soeur de Fikria, la narratrice de *LVI* ; la vie du frère imaginaire dans *LBDM* ; et des souvenirs d'enfance de la petite fille ou de sa projection en vieille femme âgée de cent ans, dans *LAB*. Ils entrent donc dans le champ de l'autobiographie, étant donné leur statut énonciatif (Voir

¹ Ducrot et Schaeffer, op. Cit. p. 320

Tableau 1). Ces niveaux d'analyse que nous avons retenus peuvent autoriser à inscrire cette oeuvre dans le champ de l'autobiographie. En fait, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer,

« ...une oeuvre peut toujours être appréhendée sur divers niveaux, de sorte que son identité générique est toujours relative au(x) niveau(x) qu'on retient comme pertinent(s)...² ».

Cependant on ne peut considérer, pour l'instant, cette oeuvre comme un récit autobiographique. Autobiographie veut dire « biographie d'une personne faite par elle-même ». Les limites du genre imposent le respect de plusieurs conditions qui définissent « le pacte autobiographique ». Ainsi par exemple la définition du genre par Philippe Lejeune :

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité³ ,

assortie des deux conditions incontournables suivantes :

- l'identité de l'auteur et du narrateur ;
- l'identité du narrateur et du personnage principal¹

Cette triple identité (auteur- narrateur- personnage principal) semble constituer le noyau central de la définition du genre, qui ne tient pas compte de la véracité du texte. A ce pacte autobiographique viennent s'ajouter, toujours selon Philippe Lejeune, le pacte référentiel, une sorte de contrat entre le lecteur et le texte autobiographique, posant le

¹ Rabaté, Dominique. *L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit* (Perec, Pingaud, Puech). Intervention. Site : <http://www.fabula.org/>.

² Ducrot et Schaeffer, op. cit. p.524

³ Cité par Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie*. Paris, Nathan, 1996, p16

texte comme authentique, et enfin le pacte de lecture, lié aux conditions de la réception et de la lecture individuelle². Mais si toutes ces conditions ne sont pas réunies, doit-on écarter le texte comme étant non autobiographique ? En fait, Philippe Lejeune semble nuancer son pacte lorsqu'il affirme :

Quand on sait ce que c'est écrire, l'idée même de pacte autobiographique paraît une chimère : tant pis pour la candeur du lecteur qui y croira. Ecrire sur soi est fatalement une invention de soi³.

Ecrire sur soi c'est chercher dans ses souvenirs, fouiller dans son passé, reconstituer une partie de son existence révolue, c'est aussi rêver, fabuler, s'inventer. Car ces processus de remémoration ne livrent que des traces, des fragments, des bribes de l'existence. Tout le reste est écriture. C'est pourquoi, comme l'affirme A. Henri

« le secret de la personnalité profonde, α -historique, est au terme d'un effort non de remémoration, mais d'écriture⁴. »

Pour éviter tous ces écueils posés par le pacte autobiographique de Philippe Lejeune, la tendance moderne privilégierait une nouvelle forme de l'autobiographie : la fictionnalisation de soi, c'est à dire l'autofiction¹. L'auteur peut ainsi présenter à sa guise ses souvenirs réels ou fictifs, inventer des personnages et des lieux, etc. Sans se soucier de la véracité des événements car ce qui compte, en fin de compte, c'est l'écriture. L'oeuvre de Nina Bouraoui entre dans cette catégorie textuelle car elle présente toutes les caractéristiques de l'autofiction : Fikria c'est Nina et ce n'est pas

¹ ibid.

² Op. cit. p. 21

³ Philippe Lejeune « *Nouveau roman et retour à l'autobiographie* », in *L'auteur et le manuscrit*, dir. Michel Contat, Paris, PUF, coll. « Perspectives Critiques », 1991, p. 58. Cité par Mounir Laouyen, « *L'autofiction : une réception problématique* ». Intervention, <http://www.fabula.org/>.

⁴ Cité par Mounir Laouyen. Site cité

Nina, dans *PM*, la gardienne de cimetière c'est Zohr et ce n'est pas Zohr, dans *LBDM* on peut voir le narrateur comme une projection de l'auteur, une autre facette de la romancière sans confondre les deux, dans *L'AB*, les deux voix sont celles de l'écrivain qui revisite son enfance et donne libre cours à ses fantasmes et enfin dans *LJDS*, la narratrice correspond tout à fait à la romancière qui a vécu le tremblement de terre narré dans le récit. Selon Pierre Van Den Heuvel :

« les écrivains produisent tout naturellement des textes où le sujet réel cohabite avec le sujet poétique et où le discours réel, y compris l'autobiographie, se mêle au discours de la fabulation². »

En extrapolant, on peut arriver donc à des résultats pour le moins surprenants. D'ailleurs, Gustave Flaubert n'a-t-il pas affirmé : « Madame Bovary, c'est moi » ? Un autre argument vient appuyer notre analyse à propos de l'histoire du « je » : Bruno Vercier³, dans un article de l'Encyclopédie Universalis, écrit :

« Dans une culture qui accorde une place de plus en plus importante à la confession et à l'interview (« Apostrophe »), qui se passionne pour l'étalage de l'intimité, le romancier a bien du mal à faire lire ses fictions comme des inventions, et la lecture autobiographisante gagne du terrain ».

Il ajoute plus loin :

« Aux marges du roman et de l'autobiographie se développe une production qui tire une grande partie de son attrait de ce qu'elle met en question l'opposition traditionnelle entre ces deux genres, la fiction et le témoignage ».

¹ Terme créé par Serge Doubrovsky en 1977 lors de la publication de son roman « *Fils* ».

² Pierre Van Den Heuvel : *Ecriture d'avant-garde et autobiographie chez quelques auteurs maghrébins : discours plurilingue et discours extatique*, in *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen, p.211. Cité par Jeanne Fouet : *Aspects du paratexte dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*, (Doctorat) Université de Besançon, 1997

³ Encyclopédie Universalis. CD-ROM. 1998. (1 disque)

Nous sommes alors en présence d'une oeuvre qui s'inscrit dans un genre qui n'est pas tout à fait nouveau puisqu'il entre dans le champ de l'autobiographie mais qui en même temps y fait entrer la fiction et la fictionnalisation de soi. Or l'autobiographie n'est pas la réalité et seulement cela. Des *Confessions* de Saint Augustin en passant par celles de Jean-Jacques Rousseau et toutes les autobiographies vraies ou « fausses » ainsi que les Mémoires et les Journaux intimes, qui ont donné naissance au genre, les exemples d'écarts alimentent l'idée que l'autobiographie est factice. Ecrire sur soi, c'est aussi s'inventer, se créer une nouvelle identité, fictive.

Le terrain de l'autofiction reste donc à explorer et se profile déjà comme un genre « à la mode ».

Ayant montré le caractère ambigu des textes de Nina Bouraoui où se mêlent fiction et autobiographie, nous pouvons désormais classer son oeuvre dans le genre autofiction.

Le tableau de la page suivante met en relief le statut du narrateur dans chacun des cinq romans de notre corpus en relevant ses principales caractéristiques.

Tableau 1 : Statut énonciatif des textes.

Titre du roman	Narrateur	Principales caractéristiques
La voyeuse interdite	Narratrice JE (Fikria) + narrateur extradiégétique	Victime de la société et d'un père tyrannique
Poing mort	Narratrice JE (anonyme)	Sadique et cruelle. Elle renvoie à la société la violence dont elle est victime
Le Bal des murènes	Narrateur JE (anonyme)	Victime d'un destin cruel et d'une mère castratrice
L'âge blessé	Narratrice JE (anonyme) à deux voix	Déchirée entre l'innocence de l'enfance et la blessure de la vieillesse
Le jour du séisme	Narratrice JE (anonyme)	Victime d'un destin lié à un pays en proie à des bouleversements physiques et sociaux

La narration est prise en charge par une narratrice autodiégétique (sauf dans *LBDM* où le narrateur est un garçon). C'est un « JE » anonyme, sauf dans *LVI*, le seul texte dans lequel l'identité du personnage-narrateur est donnée (Fikria). On constate chez Nina Bouraoui un code onomastique restreint : elle ne nomme pas ses personnages principaux, particulièrement ses narrateurs. Cet anonymat du narrateur :

...crée un vide que le lecteur risque de combler en convoquant inconsciemment dans son imagination le nom du romancier¹.

Il peut aussi viser à l'universaliser : tout lecteur abstrait pouvant s'identifier ou partager les problèmes du narrateur.

¹ Pierre Louis REY : *Le Roman*, Hachette, Paris, 1992, p. 63, cité par N. Regaieg : *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture. Etude de l'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*. Doctorat, Université Paris -Nord (1995) p. 123

Chapitre II : UNE APPARTENANCE PROBLEMATIQUE

I. L'évolution de la littérature maghrébine

La littérature maghrébine d'expression française dont l'émergence remonte aux années 20 du siècle dernier, avec les premiers romans coloniaux puis les romans ethnographiques présentant des tableaux exotiques des pays colonisés, se caractérise par l'appartenance à un espace et à une chronologie : l'espace maghrébin (Algérie, Maroc et Tunisie, essentiellement) et la colonisation et l'indépendance des pays maghrébins. Pour Jean Déjeux :

La littérature de langue française et d'expression maghrébine (tunisienne, algérienne et marocaine) n'est ni une ni la littérature française¹. Elle s'impose depuis une vingtaine d'années environ et, avec la littérature de langue arabe, elle exprime purement et simplement le Maghreb et non la France : Maghreb colonisé hier, indépendant aujourd'hui (depuis 1956 pour la Tunisie et le Maroc, depuis 1962 pour l'Algérie)²

C'est donc une littérature à part.

La critique de la société arabo-musulmane a été le sujet de prédilection d'oeuvres marquantes de la littérature maghrébine. Driss Chraïbi, avec *Le passé simple*³, donne les premières manifestations de cette révolte contre la société traditionnelle. Rachid Boudjedra reprend ce thème avec *La Répudiation*⁴ et enfin Tahar Ben Jelloun, avec

¹ C'est nous qui soulignons.

² Jean Déjeux: *Littérature de langue française hors de France*. Anthologie didactique. Sèvres, FIPF, 1976, p. 359

³ Driss Chraïbi : *Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954

⁴ Rachid Boudjedra : *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969

*Harrouda*¹. Ces deux dernières oeuvres dénoncent aussi l'immobilisme de la société maghrébine rétrograde et machiste :

*On y retrouve la même révolte contre la société patriarcale dévote et figée, la même revendication de libération de la femme, la même contestation des rapports féodaux entre les classes sociales.*²

Jusque-là, les principales préoccupations étaient la dénonciation des tares de la société, la remise en cause des rapports sociaux et la revendication des libertés individuelles, entravées par cette société, particulièrement pour la femme. Mais l'écriture restait « classique » et cherchait plus à imiter l'Autre (les français) qu'à créer son propre style.

Le tournant commence avec l'écrivain algérien Kateb Yacine, dont le roman iconoclaste *Nedjma*³ fait date, qui :

*pulvérise littéralement les modèles hérités du roman réaliste balzacien, et c'est en partie de cette subversion formelle qu'il tire sa dimension révolutionnaire, plus que d'une idéologie dans laquelle bien des lectures ont voulu l'enfermer et que l'ironie décapante de ce texte récuse également. (...) Histoire d'un échec, mais surtout affirmation d'une identité culturelle, Nedjma est le texte fondateur de la littérature maghrébine à venir.*¹

Mais Kateb Yacine, après avoir touché à tous les genres en y apposant sa marque originale, va se consacrer surtout à une oeuvre théâtrale en arabe dialectal et tenter ainsi un rapprochement avec un public algérien avide de savoir et abandonné par ses élites intellectuelles et les différents pouvoirs qui se sont succédé.

L'évolution est plus marquée chez l'un des plus grands écrivains maghrébins, Mohamed Dib qui est passé d'une écriture classique, à mi-chemin entre le roman réaliste et le

¹ Tahar Ben Jelloun : *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973

² Marc Gontard : *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 17

³ Kateb Yacine : *Nedjma*, Paris, Editions du Seuil, 1956 (1981). Nedjma veut dire étoile en arabe et c'est une allégorie de l'Algérie, dans le roman éponyme, entre autres aspects.

témoignage avec sa trilogie « Algérie »², vers une écriture d'une dimension plus littéraire, beaucoup plus tournée vers l'esthétique et la recherche de nouvelles formes d'expression poétique. Telle est également la préoccupation de notre romancière qui se préoccupe de la dimension littéraire du texte, le récit n'étant qu'un support, un pré-texte. Dib participe ainsi au renouveau de la littérature maghrébine, qui :

*concerne les transformations qui bouleversent profondément la condition féminine. Il se trouve que c'est là un thème privilégié de la production dibienne, thème qui, avec son double aspect apologétique et dépréciatif de la femme, signale la coexistence dans les structures mentales, d'idées du passé qui persistent et d'éléments novateurs qui s'installent.*³

Ce n'est pas un hasard si Nina Bouraoui a consacré sa première oeuvre à récuser la condition de la femme en Algérie (la claustration et l'image de la femme en milieu arabo-musulman).

Avec la génération des écrivains marocains de la revue *Souffles*⁴, la révolte va se manifester sous d'autres formes plus radicales : il s'agit de bouleverser les structures mêmes de la langue qui véhicule ces revendications, cette forme qualifiée de médiévale et aristocratique par le Directeur de *Souffles*. Cette génération d'écrivains, tout en reconnaissant la valeur de la littérature maghrébine de l'époque qui les précède, va donc s'attacher au renouvellement des formes littéraires car :

¹ Charles Bonn : Littérature francophone du Maghreb in TDC, n° 640-641 du 20 janvier 1993, p. 6

² Elle comprend les trois romans suivants : *La Grande Maison* (1952), *L'incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957) et se présente comme une oeuvre réaliste, mettant en scène la vie quotidienne des Algériens pendant la colonisation et leur prise de conscience politique, entre autres.

³ Naget Khadda : *L'oeuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1983, p. 326

⁴ *Souffles*, revue trimestrielle, fondée en 1966 et dont le directeur était Abdellatif Laâbi, jusqu'à son incarcération en 1972. Il sera libéré en 1980, grâce aux pressions d'intellectuels européens sur le régime marocain. La revue était animée par un groupe d'écrivains parmi lesquels on peut citer : Mostafa Nissaboury, Mohammed Khair-Eddine qui collabore depuis la France, Abdelaziz Mansouri, Bernard Jakobiak et Tahar Ben Jelloun. Cf. Marc Gontard, op. cit. p. 19

il devenait impossible d'exprimer une parole révolutionnaire sous une forme conventionnelle et académique¹...

La Littérature est donc

ramenée ouvertement à une problématique du langage ; effectivement elle ne peut être que cela.²

Cette prise de conscience va ouvrir la voie à toutes sortes d'expériences sur l'écriture « révolutionnaire et progressiste » et principalement à la violence du texte, comme le montre Marc Gontard³ dans son analyse de cette oeuvre protéiforme - celle des écrivains de la génération de *Souffles* - qui a marqué toute une génération d'écrivains marocains. Cette violence du texte est très présente dans l'oeuvre de Bouraoui et peut être considérée, sans doute, comme une prise de conscience individuelle de cette problématique du langage. Le rapprochement avec des écrivains comme Nissaboury, Khaïr-Eddine et Laâbi, entre autres, met en évidence des procédés similaires d'écriture chez Nina Bouraoui : les constructions nominales parataxiques, les pratiques systématiques de la syncope, les redondances, l'aspect incantatoire ainsi que d'autres procédés stylistiques communs dans chez les écrivains des deux générations, celle de *Souffles* et celle de Nina Bouraoui. Il faut souligner que ces expériences sur l'écriture ne sont pas l'apanage des écrivains de *Souffles* mais elles ont été faites un peu partout dans le monde, notamment chez les écrivains américains de la Beat Generation comme le rappelle Marc Gontard⁴, mais aussi chez Faulkner, lu par beaucoup d'écrivains maghrébins, ainsi que Dos Passos. La rupture avec le roman balzacien par les

¹ *ibid.* p. 20

² Roland Barthes : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953 et 1972, p. 60

³ Marc Gontard : *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981

⁴ *ibid.* p. 36

théoriciens du Nouveau Roman constitue également une riche expérience dans le domaine des recherches de nouvelles modalités d'écriture.

Certains de ces précurseurs de la violence du texte ont renoncé à leur idéal comme Abdellatif Laâbi qui a même renié ses premiers textes :

Je me suis demandé comment j'ai pu accepter à un certain moment, admis que cette production puisse apporter quoi que ce soit à la connaissance, l'enrichissement ou la recreation d'un certain réel¹.

Ainsi cette page d'une écriture non conformiste et originale a-t-elle été tournée sans laisser d'oeuvres marquantes socialement valorisées dans les pays du Maghreb par exemple, et encore moins en France, même si au niveau universitaire la plupart de ces auteurs ont suscité l'intérêt des chercheurs en littérature maghrébine.

II. Un statut hybride

Cependant, malgré l'essor quantitatif et qualitatif de la production littéraire des auteurs d'origine maghrébine, celle-ci reste confinée dans une aire littéraire hybride en quelque sorte : les oeuvres de ces écrivains ne sont pas reconnues comme partie intégrante de la littérature des pays d'origine ni comme de la littérature française. Situation inconfortable pour bien des écrivains et qui a poussé certains, comme l'écrivain algérien Rachid Boudjedra, à écrire en arabe, pour des raisons multiples².

¹ Cité par Marc Gontard, op. cit. p. 122

² Le français a été souvent considéré comme langue de l'acculturation par les écrivains maghrébins comme le souligne Abdellatif Laâbi : «...la situation des écrivains de la génération précédente (celle de Kateb, Dib, Ferraoun, Mammeri, Memmi ou même Chaïbi) s'avère étroitement liée au phénomène colonial dans ses implications linguistiques, culturelles et sociologiques. Des autobiographies pacifistes et colorées des années 50 aux oeuvres revendicatrices et militantes de la guerre d'Algérie, on peut constater

Le problème se complique dès lors qu'un écrivain sort du cadre flou dans lequel on a circonscrit ce champ littéraire. Ainsi en est-il de l'écrivain tunisien Albert Memmi, renié par les siens à cause de ses engagements pour la cause sioniste ou d'Albert Camus, de Jules Roy, et de beaucoup d'autres prestigieux écrivains français originaires du Maghreb mais appartenant au champ littéraire français. Les oeuvres de ces écrivains, qui n'ont pas une culture arabo-musulmane, n'ont pas subi le même sort que celle des écrivains « maghrébins de culture ».

La situation semble similaire pour les écrivains français d'origine maghrébine mais nés en France, comme c'est le cas de Nina Bouraoui, par exemple. C'est le cas également des écrivains beurs qui, français vivant en France et n'ayant qu'une connaissance superficielle des cultures d'origine de leurs parents, sont confrontés à la même situation : leurs oeuvres restent marginalisées car n'entrant pas dans la littérature française tout court.

Rosalia Bivona, dans une thèse consacrée à Nina Bouraoui, s'interroge :

Michel Tournier, Le Clézio et Nina Bouraoui ont décrit le Maghreb, mais leur statut, sans exprimer aucun jugement de valeur, est-il égal ?¹

Pour Charles Bonn, pour ces jeunes écrivains des années 80, issus de l'immigration, le problème d'appartenance à un courant littéraire n'est pas résolu :

que malgré la diversité des talents, la puissance créatrice, toute cette production s'inscrit dans le cadre rigoureux de l'acculturation.» cité par Naget Khadda : *L'oeuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1983, p. 246. Pour se démarquer de ce cadre, certains écrivains ont donc choisi la langue arabe comme langue d'expression mais là encore le statut de cette langue reste flou : c'est la langue officielle des pays du Maghreb mais le français reste dominant dans certains champs, notamment en littérature, si l'on compare les productions dans les deux langues. Or cette langue arabe est elle-même divisée : celle de l'élite et des lettrés (l'arabe classique), l'arabe standard ou médian et enfin l'arabe dialectal ou populaire. La littérature en arabe s'adresse à un public lettré, principalement. Il faut aussi mentionner la langue berbère qui réalise une re-naissance et commence enfin à émerger dans le paysage culturel

¹ Rosalia Bivona, thèse citée, p. 67

...la société française les renvoie souvent à l'identité de leurs parents, du pays dont ils sont fréquemment ignorants et ignorés. Autant dire que la définition d'une littérature, comme celle de l'identité dont elle est censée être l'emblème, est problématique.¹

Cette situation n'est pas spécifique à la France. En Grande-Bretagne, le même sort est réservé à la nouvelle littérature de la classe ouvrière. Terry Eagleton décrit cette situation dans son Introduction à la théorie littéraire :

Mise sous silence génération après génération, habituée à considérer la littérature comme activité de cercles fermés au-dessus de sa compréhension, la classe ouvrière de la Grande-Bretagne durant la dernière décennie, s'est progressivement et activement organisée pour découvrir ses propres styles et voix littéraires. Le mouvement des écrivains ouvriers est presque inconnu dans les cercles académiques et on ne pourrait pas dire que les organismes culturels de l'Etat les ont aidé ; mais même ainsi il constitue une rupture significative avec les rapports dominants dans la production littéraire².

Comme on peut le constater, l'inscription d'une oeuvre dans le champ générique de la Littérature maghrébine d'expression française, de nos jours, n'a pas de règles spécifiques en rapport avec la littérature, elle n'obéit qu'à des critères souvent subjectifs et secondaires comme l'origine des parents ou les thèmes traités dans l'oeuvre en question. En somme, il s'agit souvent d'une classification arbitraire. La classification a tendance à se ramifier actuellement avec l'entrée en scène de la Littérature beur et de la littérature émergente³. Cette littérature à dominante autobiographique, comme les romans-témoignage d'Azouz Begag, de Mehdi Charef, de Farida Beghou, de Leila

¹ Charles Bonn : « Littérature francophone du Maghreb », in TDC n° 640-641, du 20 janvier 1993, p. 5

² Terry Eagleton : Una introducción a la teoría literaria, Bogota, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 255. La traduction de l'espagnol au français est de nous.

³ Les beurs sont les français d'origine maghrébine issus de la deuxième génération, qui ne connaissent pas en général le pays d'origine de leurs parents. Leur production littéraire est ainsi appelée Littérature beure. Quant à la littérature émergente, les définitions varient d'un chercheur à l'autre et l'on constate que cela ne correspond en fait qu'aux nouvelles générations d'écrivains francophones du Maghreb. (Emergence des littératures du tiers monde, un phénomène culturel majeur, Charles Bonn, ibid., p. 13.), même si les

Sebbar de Fatima Gallaire et de bien d'autres tente une incursion dans le paysage littéraire français en posant le problème des «deuxièmes générations». Ces français ont des noms qui les marquent comme différents¹.

III. Nina Bouraoui : une appartenance problématique

De mère française et de père algérien, ayant vécu son enfance en Algérie et son adolescence en France où elle a choisi de vivre, Nina Bouraoui (née en 1967) se situe dans ce que l'écrivain tunisien Abdelwahab Meddeb appelle «l'entre-deux»² : elle appartient aux deux cultures, française et algérienne, - et aux deux langues, le français et l'arabe- et est ainsi confrontée à un métissage culturel qu'il n'est pas facile d'assumer. Elle a, en fait, un statut ambigu qui va caractériser toute son oeuvre. Celle-ci n'est ni tout à fait algérienne, même si dans deux de ses romans, *LVI* et *LJDS*, l'histoire est située en Algérie, ni tout à fait française, même si elle est née en France et si sa langue maternelle est le français, comme elle le revendique dans une interview accordée à Rosalia Bivona³:

premiers textes des écrivains maghrébins de la première génération étaient considérés comme une littérature émergente.

¹ « ...français par leur passeport, leur langue et leur culture (mais que) leur nom, parfois la couleur de leurs yeux ou de leurs cheveux, et aussi la culture familiale, marquent différents », Anne Roche : *La littérature de langue française* in *Ecrivains francophones* (Publications du M :A :E, 1996)

² « La manière même avec laquelle j'écris à partir de cet *entre-deux langues, entre-deux* culturel, rend mon texte irrécupérable et par les tenants nationaux de l'identité et par les défenseurs rétrogrades de la pureté de la langue (...). On écrit beaucoup plus selon les véracités d'une langue virtuelle que selon les lois d'une langue réelle. C'est là où je cueille les fruits de la passion de l'acte même d'écrire. A paraphraser l'exergue de Nietzsche à son Zarathoustra, je dirai : « Je n'écris pour personne et j'écris pour tout le monde. » C'est à dire qu'une écriture vraie est inabordable, elle demeure dans sa hautaine solitude loin de l'hégémonie et de l'absorption. C'est là où se résume sa force, dans son irréductibilité. » cité par Rosalia Bivona (1994) : *Nina Bouraoui, un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Doctorat, Université de Palerme, p.32

³ *ibid.* p. 212

...Je suis née en France, je suis de langue française mais j'ai vécu en Algérie jusqu'à l'âge de treize ans...

Elle ajoute aussi qu'elle n'est pas «beur». Elle tient ainsi à se démarquer des écrivains de ce courant qui n'ont pas connu leurs pays d'origine et à «refuser les étiquettes qu'on veut lui coller¹ »

L'arrachement à l'ancrage maghrébin qu'elle semble entreprendre se manifeste dès son deuxième roman, *PM* dont le cadre spatial n'a pas d'ancrage maghrébin. C'est, pour paraphraser R. Bivona, un phénomène symptomatique d'une écriture à la recherche d'un nouvel espace. Cependant, la violence et l'âpreté du récit, l'écriture délirante mais surtout son ancrage dans un « non-lieu », n'ont pas facilité son succès. D'autant plus qu'après un Prix littéraire pour un premier roman très médiatisé, la critique est virulente². Ce roman qui n'a pas connu le même sort que *LVI*, sera suivi par *LBDM* et *l'AB*, écrits dans le même style que *PM*. Cette trilogie constitue une première tentative d'intégration dans un nouvel espace, détaché du Maghreb.

Le roman suivant, *LJDS*, renoue avec l'Algérie mais contrairement à *LVI*, il s'éloigne des premières révoltes contre la tradition ainsi que de l'idéalisation de l'Occident (dans *LVI*, l'affiche de la nageuse – européenne - représente l'idéal de la narratrice). Il semble mieux correspondre au double horizon d'attente qui caractérise les oeuvres des écrivains s'adressant à un double public (français et maghrébin). On y trouve par exemple l'intrusion de l'arabe à travers des mots traduits en français comme :

¹ « Je ne suis pas beur, comme les journalistes le disent, c'est à dire les enfants des algériens nés en France mais qui n'ont jamais connu l'Algérie. Ce n'est pas mon cas puisque je suis née en France, de mère française et de père algérien et j'ai vécu à Alger. Je suis assez ferme là-dessus parce que je déteste les étiquettes... » in Rosalia Bivona, thèse citée, annexe 1, p. 272

² « Cela donne un récit qui oscille entre la danse macabre et les multiples linéaments d'un art baroque basculant parfois dans le maniérisme du kitsch... » La Quinzaine Littéraire du 1-10-92

Mon enfance ouvre le jardin, el boustain. (...) Elle construit une école, el madrassa. (...) Elle écrit, kataba. (...) Elle fait – âmala – la mémoire. (LJDS, p. 48)

Cette intrusion laisse supposer, même si les mots arabes (appartenant au registre classique), très peu fréquents, sont immédiatement traduits dans le texte, qu'elle adresse à son lecteur arabophone un clin d'oeil lui rappelant son origine et instaurant un climat de connivence.

IV. Une réception mitigée

La réception de l'oeuvre en France et en Algérie, très médiatisée lors de la publication du premier roman, est un indicateur pertinent qui permet de savoir dans quels courants littéraires on a tenté d'inscrire l'oeuvre de Nina Bouraoui.

La publication chez Gallimard, en France, du premier roman de Nina Bouraoui, *LVI*, et son succès immédiat n'ont pas fait l'unanimité en Algérie. La presse nationale a réservé au roman un accueil mitigé. Certains titres, comme *El Moudjahid*, par exemple, ont été enthousiastes mais d'autres, comme *El Watan*¹, y ont vu un pamphlet contre la tradition et l'Algérie en général. Il faut souligner que l'accès du lectorat algérien aux romans publiés en France est difficile à cause de l'absence de circuits de distribution et des coûts élevés des livres par rapport au pouvoir d'achat des Algériens, ce qui fait des oeuvres publiées en France, des oeuvres adressées principalement au lectorat français.

¹ « L'auteur est excessive dans sa démarche, même si son livre repose sur une fiction. L'enfermement est une réalité, certes, mais non une généralité. (...) Elle estime que le problème abordé est toujours d'actualité. Il ne s'amenuise pas. Il persiste même. Du même coup, Nina Bouraoui passe à côté des mutations et de la dynamique sociale que connaît l'Algérie depuis plus d'un quart de siècle et qui ont vu la place et le rôle de la femme se préciser, même si c'est à un rythme très lent. » *El Watan* du 26-09-1991

La réception française, par contre, fut beaucoup plus enthousiaste et presque unanime à considérer *LVI*, comme un « événement médiatique ». Comparé¹ tour à tour à *La Nausée* de Sartre ou à *A l'ombre de jeunes filles en fleurs* de Proust, *LVI* fut considéré comme la révélation « d'une grande romancière, ni beur, ni algérienne, française mais de père algérien... »².

Cela pourrait faire croire qu'il s'agit de la première romancière française de père algérien, or la plupart des romancières algériennes d'expression française sont ...françaises de père algérien (Leila Sebbar, entre autres, est de père algérien et de mère française et a vécu dans les deux pays, La France et l'Algérie) et sont tout naturellement classées dans le courant littéraire maghrébin. Dans le cas de Nina Bouraoui le classement est plus problématique, dans le sens où la romancière semble s'intéresser beaucoup plus à l'écriture en tant qu'objet d'un travail littéraire qu'à l'ancrage maghrébin de son oeuvre et revendique son appartenance au courant littéraire français¹.

Quant à la réception universitaire française, elle a classé d'emblée le roman de Nina Bouraoui dans la production littéraire maghrébine d'expression française, comme le souligne Jean Déjeux :

« ...écriture de l'excès comme chez Boudjedra mais avec plus de maîtrise à mon avis et moins accumulatrice. J'ai beaucoup aimé ce roman qui a du succès en France. Elle a manqué d'avoir le Prix Goncourt du Premier roman. Elle a certainement l'étoffe d'une grande écrivaine. »

La comparaison à Boudjedra suffit à reléguer ce roman, par son appartenance à un espace maghrébin, à l'aire maghrébine.

¹ Le Figaro du 6 mai 1991

² op. cit. p. 94

V. Un « entre-deux » marginalisant

L'oeuvre de Nina Bouraoui appartient en partie à cette littérature émergente et en partie à la littérature française tout court. En d'autres termes, elle n'est ni maghrébine ni française mais entre les deux. Cet *entre-deux* est une aire assez hétérogène, dans laquelle il est possible de classer tous les auteurs non classables dans les courants littéraires traditionnels et c'est ce qui fait l'originalité de ces générations qui se démarquent ainsi de celles de leurs aînés, en bouleversant les structures traditionnelles de l'écriture romanesque, donnant ainsi un souffle nouveau à la littérature, car, comme le souligne Jean Déjeux :

Les problèmes ne manquent pas, en particulier ceux qui concernent l'écriture. On veut tout dire, l'aigreur et l'impatience, la violence des temps nouveaux et les réalités d'habitude innommables ; on s'enivre de verbe et d'incantation ; on parodie parfois l'ancienne sourate coranique et on entame « un pèlerinage païen ». Cependant, en fréquentant trop l'obscurité des profondeurs, on arrive à être hermétique. Il n'est sans doute pas possible d'écrire pour tout le monde, mais le drame de ces auteurs n'en est pas moins de n'être compris alors que par un petit nombre.²

Même si Jean Déjeux semble accuser cette écriture d'hermétisme, il n'en reste pas moins que celle-ci insuffle un nouvel esprit aux mots et aux oeuvres qui vont jalonner le parcours de cette littérature à la recherche d'un espace et d'une reconnaissance.

Cette citation correspond tout à fait à l'écriture de Nina Bouraoui qui cultive parfois l'hermétisme (en brouillant les pistes, par exemple) dans le but sans doute de se démarquer des productions « transparentes » et pour s'adresser aux « initiés », à ceux

¹ « Je ne sais pas si je peux m'inscrire dans un courant. Mon premier roman je l'ai écrit sur l'Algérie mais les autres certainement pas », Interview de Nina Bouraoui, in Rosalia Bivona, op. cit. p. 212

² Jean Déjeux in *Littérature de langue française hors de France. Anthologie didactique*, FIPF, Sèvres, 1976, p. 365

qui distinguent son univers référentiel et partagent sa culture. Aussi décrit-elle son lecteur idéal comme :

...celui qui fait revivre le livre à travers ses yeux et sa pensée et qui arrive même à découvrir des choses auxquelles l'auteur n'a jamais pensé. Le lecteur peut réécrire un livre...ce livre qui après n'appartient plus à l'auteur.¹

Les thèmes ne sont pas nouveaux mais c'est la manière de les aborder et surtout le travail d'écriture et donc de créativité qui font l'originalité et parfois l'incompréhensibilité de cette nouvelle tendance de la littérature appelée maghrébine, beure ou émergente.

Nina Bouraoui semble reprendre à son compte cette problématique pour approfondir ses recherches et ses expériences d'auteur en quête de formes originales d'expression. C'est du moins ce qui ressort des oeuvres de notre corpus : le travail sur la langue y occupe une place centrale, comme le montrent les créations syntactiques, à première vue, fautives ou déviantes mais qui, dans leur contexte, expriment plus que les mots qui les composent. Ainsi, par exemple, dans *LJDS* :

Ici, s'entend, la vie, précieuse.(p. 79)
Ici rompt son corps neutre. Ici se transforme l'innocence en désir(p. 67)
Ma soeur est moi. Sa main sur mon visage. Ses yeux, attentifs. Mon front sur ses épaules, caché. Nos genoux, unis. Elle seule protège.(p. 66)

Nina Bouraoui, à travers cette écriture dans laquelle les infractions au code de la langue reviennent comme pour faire réagir le lecteur, semble cultiver le goût de l'écart. Son style, marqué par la recherche de sonorités et de rythmes syncopés comme dans *LJDS*,

¹ Interview de Nina Bouraoui, in Rosalia Bivona : *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Doctorat (1994), Université de Palerme, p. 219

révèle une sensibilité à la musique des mots, comme on peut le remarquer par le recours aux assonances et aux allitérations et surtout à la segmentation de la phrase. Ces libertés avec la langue rendent parfois son texte assez déroutant car son écriture reste au niveau rhétorique assez allégorique et rejoint celle de Mohamed Dib, dans *Qui se souvient de la mer*, texte qui a semblé illisible pour une certaine critique et :

...qui récuse les catégories rationnelles de la représentation romanesque et se fonde sur un autre fonctionnement du texte littéraire...¹

L'oeuvre de Nina Bouraoui, orientée vers le renouvellement et la créativité, semble renvoyer dos à dos ceux qui ont prédit la mort de la littérature maghrébine et de la littérature tout court.

Cependant tout porte à croire que pour les écrivains d'origine maghrébine, la référence au Maghreb ou aux problèmes d'intégration de la communauté maghrébine en Europe, dans cette ère de foisonnement littéraire, semble constituer la condition d'accès à la reconnaissance. Les prix littéraires sont là pour le rappeler : *La Nuit Sacrée* de Tahar Ben Jelloun (Prix Goncourt, 1987), *La voyageuse interdite* de Nina Bouraoui (Prix Inter, 1991) et Assia Djebar qui vient d'obtenir un Prix Littéraire allemand pour l'ensemble de son oeuvre (mai 2000), toutes ces oeuvres ont un ancrage maghrébin.

Tout en étant conscients de cette situation, les écrivains maghrébins cherchent à conquérir une place dans le monde des Lettres, comme l'algérienne Nadia Ghalem qui publie au Canada, ou Leila Sebbar qui tente de se situer à l'intérieur du triangle constitué par la littérature française, la littérature émergente et la littérature algérienne et bien évidemment Nina Bouraoui qui a choisi principalement la France.

Les romans de Nina Bouraoui, par leur appartenance générique, se situent du côté des oeuvres modernes, dans lesquelles l'innovation est à l'ordre du jour. Les thèmes centraux de l'oeuvre, les techniques d'écriture mises en oeuvre et le style qui régit cette production permettent de la situer dans l'ensemble des productions en rupture avec le classicisme et ouvrant la voie à de nouvelles formes de littérature.

D'autre part, la place de l'oeuvre actuelle de Nina Bouraoui dans les littératures française et maghrébine reste indécidable. Elle se situe dans un entre-deux aux contours assez indéterminés. Ni maghrébine ni française, elle se profile comme une oeuvre appartenant à un espace en voie de construction.

¹ Naget Khadda : *L'oeuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1983, p. 83

CONCLUSION

Nous avons tenté, tout au long de ce travail, de mettre au jour les principales caractéristiques de l'écriture de Nina Bouraoui en interrogeant son oeuvre et en la comparant avec d'autres écritures contemporaines tout en essayant de situer cette jeune romancière dans une littérature algérienne ou française.

L'analyse des différents aspects des éléments paratextuels des cinq romans a mis en évidence les rapports que ces derniers entretiennent avec les textes et nous a introduit dans l'univers romanesque de Nina Bouraoui.

C'est à travers l'étude des stratégies d'ouverture et de clôture des textes de notre romancière que nous avons découvert l'univers dans lequel évoluent ses narratrices, en examinant à la fois les axes thématique, sémantique et stylistique, tout en réservant une place importante à l'analyse du récit et du discours des fragments étudiés. Cette approche nous a permis d'établir des groupements thématiques permettant de définir les tendances et les caractéristiques de l'écriture de Nina Bouraoui.

L'étude des caractéristiques formelles et énonciatives de l'oeuvre nous a permis de montrer que celle-ci se situe dans un genre littéraire en plein essor dans le champ littéraire contemporain, à mi-chemin entre la fiction et l'autobiographie, et dont les fondements théoriques restent encore au stade de l'élaboration : l'autofiction.

Cette écriture en devenir, se forgeant un style original comme nous l'avons fait voir, reste pour le moment marginale dans le sens où elle ne se rattache pas à une littérature précise. Ni algérienne ni française, elle se situe dans ce qu'on appelle « l'entre-deux » qui ne se présente pas comme un espace défini : c'est un « non-lieu », pour reprendre une expression empruntée à Rosalia Bivona.

En dépit du peu de recul qu'il y a lorsqu'on choisit d'étudier un auteur contemporain, nous avons pu trouver des travaux sur Nina Bouraoui qui nous ont permis de mieux orienter nos recherches et de confirmer certaines hypothèses quant au statut des écrivains français d'origine maghrébine : ils restent généralement confinés au Maghreb qui souvent ne les reconnaît même pas. La tâche est ardue pour tous ces auteurs qui cherchent la consécration dans un milieu bien balisé pour le moment.

Ce travail, nous l'espérons, aura permis de montrer que la littérature, tout au moins pour les jeunes écrivains tels Nina Bouraoui, qu'elle soit maghrébine, beur ou française, reste encore une aventure. Une quête de soi. Une recherche et des remises en questions.

A ce propos, la ténacité et l'ardeur de Nina Bouraoui qui continue d'explorer les voies de l'expression de façon originale, hermétique pour beaucoup de critiques, nous donne une idée du courage de ce que être à la recherche de soi veut dire.

L'un des avantages de Nina Bouraoui, comme tous ces écrivains franco-maghrébins, est d'appartenir à deux cultures, ce qui peut être un facteur favorisant la créativité littéraire, car, comme le rappelle Gilbert Durand :

« Toute création littéraire, à partir de fragments de ce monde d'exil, est supportée par cet archétype d'un exode, départ ou retour, vers une terre promise que seules, ici bas, peuvent retenir l'oeuvre littéraire ou l'oeuvre d'art »

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Textes de Nina Bouraoui constituant notre corpus

- Le jour du séisme*, Paris, Editions Stock, 1999, 99 p.
L'âge blessé, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998, 126 p.
Le Bal des murènes, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1996, 124 p.
Poing mort, Paris, Editions Gallimard, 1992, 102 p.
La voyeuse interdite, Paris, Editions Gallimard, 1991, 143 p.

Critique littéraire, littérature critique

- Achour, Christine et Rezzoug, Simone
Convergences critiques,
 Alger, Office de Publications Universitaires, 1985, 326 p.
- Achour, Christine et Rezzoug, Simone
Lectures critiques,
 Alger, Office des Publications Universitaires, 1978, 283 p.
- Adam, Jean-Michel
Langue et littérature,
 Paris, Hachette, 1991,
- Barthes, Roland
S/Z,
 Paris, Editions du Seuil, 1970, 278 p.
- Barthes, Roland
Le degré zéro de l'écriture,
 Paris, Editions du Seuil, 1953 et 1972, 187 p.
- Barthes (R.), Lefebvre (H.), Goldmann (L.)
Literatura y sociedad,
 Barcelona, Ediciones Martinez Roca, 1969, 234 p.
- Compagnon, Antoine
La notion de genre
 Page consultée le 4 avril 2000,[En ligne]. <http://www.fabula.org>,
- Eagleton Terry
Una Introduccion a la teoria literaria (Literary Theory. An Introduction)
 Bogota, Fondo de Cultura Economica, 1994

Goldenstein, Jean-Pierre
Entrées en littérature,
 Paris, Hachette, 1990

Gontard, Marc
Violence du texte,
 Paris, Editions L'Harmattan, 1981, 169 p.

Khadda, Naget,
L'oeuvre romanesque de Mohamed Dib : propositions pour l'analyse de deux romans
 Alger, Office des Publications Universitaires, 1983, 340 p.

Miroux, Jean-Philippe
L'Autobiographie. Ecriture de soi et sincérité
 Paris, Editions Nathan, 1996, 128 p.

Tibloux, Emmanuel
 Georges Bataille (1897-1962)
<http://www.republiqueinternationaledeleslettres>

Langue, Linguistique

Bronckart, Jean-Paul
Le fonctionnement des discours,
 Paris, Delachaux et Niestlé, 1985, 175 p.

Chareaudeau, Patrice
Grammaire du sens et de l'expression,
 Paris, Hachette, 1992, 927 p.

Cohen, Jean
Estructura del lenguaje poético (Structure du langage poétique)
 Madrid, Editorial Gredos, 1970, 1984

Ducrot, Oswald et Shaeffer, Jean-Marie
Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,
 Editions du Seuil, 1972 et 1995, 668 p.

Eluerd, Roland
La pragmatique linguistique,
 Paris, Fernand Nathan, 1985, 222 p.

Hjelmslev, Louis
Prolégomènes à une théorie du langage,
 Paris, Editions de Minuit, 1968, 1971, 231 p.

Jacob, André
Genèse de la pensée linguistique,
 Paris, Armand Colin, 1973, 333 p.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine
Les interactions verbales,
 Tome 1, Paris, Armand colin, 1990, 315 p.

Kuroda (S.-Y.)
Aux quatre coins de la linguistique,
 Paris, Editions du Seuil, 1979, 282 p.

Saussure, Ferdinand de
Cours de linguistique générale,
 Alger, Enag/Editions, 1990, 381 p.

Oeuvres littéraires diverses

Bernhard, Thomas
Maîtres anciens. Comédie
 Paris, Gallimard, 1988, 254 p.

Camus, Albert
La Chute
 Paris, Gallimard, 1956

Cortazar, Julio
Rayuela
 Buenos Aires, Editorial Sudamericana, (1963), 1969

Déjeux, Jean et alii
Littératures de langue française hors de France
 Anthologie didactique. FIPF, Sèvres, 1976

Ducasse, Isidore
Oeuvres complètes. Les Chants de Maldoror par le Comte de Lautréamont
 Paris, Librairie Générale Française, 1963

Duras, Marguerite
Moderato Cantabile
 Paris, Editions de Minuit, 1958, 115 p.

Valdès, Zoé
La douleur du dollar (te di la vida entera)
 Paris, Babel, 1996, 342 p.

Manuels scolaires

Alluin, Bernard (sous la direction de)
Anthologie de textes littéraires du Moyen Age au XX ème siècle
 Paris, Hachette Education, 1998, 639 p.

Lagarde et Michard
XIX ème siècle. Les grands auteurs français du programme
 Paris, Bordas, 1964, 576 p.

Sites Littéraires

Les sites littéraires sont très nombreux dans la toile (plusieurs centaines). Nous nous limiterons à citer les sites les plus consultés pour ce travail.

Littérature française et d'expression française

<http://www.communication.org/litterature/index.html>,
<http://www.fabula.org>,
<http://www.refer.org>,
<http://www.republiqueinternationaledeleslettres>,
<http://www.swarthmore.edu/Humanities/clicnet>,

Littérature maghrébine

<http://limag.lvnet-fr.com>
http://maghreb.net/writers_maghreb

CD-ROM, dictionnaires et encyclopédies

Le Littré, CD-ROM, 1 disque

Literatura y ficcion, In Encyclopedia Encarta de Microsoft 2000 (CD-ROM). Microsoft Corp, 2 disques

L'Autobiographie, In Encyclopédie Universalis 1998 (CD-ROM). Universalis, 1 disque.

Articles de périodiques

Bonn, Charles

Littérature francophone du Maghreb

Textes et documents pour la classe, n° 640-641 du 20 janvier 1993

Grangeray, Emile

Enquête littéraire : bousculade au bal des débutants

Le Monde, édition électronique, mis à jour le 2 septembre 1999

Kapriélian, Nelly

Echos du chaos

Les Inrockuptibles, 1999, n° 217 du 26 octobre 1999, p.67

Kapriélian, Nelly

Nina Bouraoui, écrivain

Les Inrockuptibles, 1999, n° 220 du 10 au 16 novembre 1999, p.74

Les Inrockuptibles et France Culture

Une rentrée littéraire 1999

Supplément aux Inrockuptibles n° 208, août 1999

Stéphane, Patrice et al.

Marguerite Duras, l'écriture négative

Quito, Editorial Ecuador, mars 1996

Rousseau, Christine

Séisme intime

Le Monde daté du 8 octobre 1999 (consulté par Internet)

Articles et interventions consultés sur le WEB

Claeyssen, Yves

L'Hypertexte et la littérature

<http://home.nordnet.fr/~yclaeysen/hyper.htm>

Laouyen, Mounir

L'autofiction : une réception problématique

Centre de Recherche sur les Littératures Modernes et contemporaines.

<http://www.fabula.org>, page consultée le 4 avril 2000

Rabaté, Dominique

L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit (Perec, Pingaud, Puech)

Centre de Recherche sur les Littératures Modernes et contemporaines. Site : Fabula

<http://www.fabula.org>, page consultée le 4 avril 2000

Thèses sur Nina Bouraoui ou sur la littérature maghrébine contemporaine

Azzouz, Esma Lamia (1998). *Ecritures féminines algériennes de langue française (1980-1997). Mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques*. (Doctorat- Université de Nice-Sophia Antipolis)

Bivona, Rosalia (1994). *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area francomagrebina*. (Doctorat- Università di Palermo).

Fouet, Jeanne (1997). *Aspects du paratexte dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*. (Doctorat- Université de Besançon)

Kouame, Valérie (1995). *Aspects comparés du roman francophone contemporain (France, Maghreb, Afrique Noire)*. Doctorat, Université Stendhal - Grenoble III,

Zekri, Khalid (1998). *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. (Doctorat- Université Paris XIII.

Léo H. Hoek. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris, Mouton, 1981. Cité par J-P Goldenstein in *Entrées en littérature*, Paris Hachette, 1990, p.68

¹ « Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre mode de transcendance, qui est la présence, fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogène, de seuils et de sas que j'appelle : le paratexte : titres, sous-titre...qui sont ... le versant éditorial et **pragmatique** de l'oeuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui, au monde ». G. Genette, cité par C. Achour et S. Rezzoug, in *Convergences critiques*, Alger, OPU, 1995, p. 28. C'est nous qui soulignons.

¹ Cité par C. Achour et S. Rezzoug, op. cit. p. 28

¹ Léo H. Hoek. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris, Mouton, 1981. Cité par J-P Goldenstein in *Entrées en littérature*, Paris Hachette, 1990, p.68

¹ Op. cit. pp. 28 et 29

¹ Littré. CD. ROM

¹ Rosalia Bivona. Nina Bouraoui : *un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*. Università di Palermo. Annexes, p. 275

¹ Rabah Belamri. *Regard blessé*. Paris, Gallimard, 1987. Béji Hélé. *L'oeil du jour*. Paris, Maurice Nadeau, 1985 et aussi la thèse de Anne Caroline Quignolot, *Voyeuses, voyantes, visionnaires : Farida Belghoul, Bharti Mukhergie, Nina Bouraoui, les révoltées de l'image*. Doctorat (DNR)Paris 13. 1998. Berrezak Fatiha, *Le regard aquarel : spectacle poétique*, Paris, L'Harmattan, 1985. Lacheb-Boukachache Aïssa : *Regard et raison*, Paris, La Pensée universelle, 1987. Ahmed Kalouaz : *Celui qui regarde le soleil en face*, Alger, Laphomic, 1988. Tahar Ben Jelloun : *Les yeux baissés*, Paris, Seuil, 1991.

¹ Prix des auditeurs de France-Inter (ou Prix Inter) 1991.

¹ J-P Goldenstein, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990, p. 76

¹ Littré, CD-ROM

¹ ibid.

¹ Jean Cohen : *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Editorial Gredos, 1984, p. 123

¹ *Poing mort*. Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1992, p. 93

¹ Librairie Arthème Fayard, 1996.

¹ In *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*. Paris, Robert Laffont, 1954, 1958, 1962, 1968.

¹ Guillaume Apollinaire, in *Alcools*, Poésie. Paris. Gallimard. 1992, p. 21

¹ Librairie Arthème Fayard, 1998

¹ Anthologie des textes littéraires du Moyen âge au XX^{ème} siècle. Paris. Hachette. 1998, p. 586

¹ Encyclopédie Universalis, CD ROM

¹ Abdelkebir Khatibi, *La Blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1974

¹ Marc Gontard, *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 66

¹ Tahar Ben Jelloun, *Les Amandiers sont morts de leurs blessures*, Paris, Maspéro, 1976

¹ Rabah Belamri : *Regard blessé*, Gallimard, 1987

¹ Françoise Goellet, Marie-Hélène Valentin : *An Introduction to english literature*, Paris, Hachette, 1993

¹ Editions Stock, 1999

¹ Editions du Seuil, Paris, 1997(Ce mot signifie tremblement de terre en arabe).

¹ Même sens que précédemment.

¹ Cité par Marc Gontard, in *Violence du texte*, L'Harmattan, 1981

¹ Mohammed Khair-Eddine, *Agadir*, Paris, Seuil, 1967

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'Absent*, Paris, Denoël, 1981

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

¹ Gérard Genette, *Seuils*. Paris, Seuil. 1987, p. 126, cité par Khalid Zekri Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio. (Doctorat) Paris XIII, 1998, p. 193

¹ Cf. Rosalia Bivona, thèse citée, annexe 1, p. 212

¹ Editions Stock, 1978 Librairie Arthème Fayard, 1998

¹ Dans une interview accordée à Rosalia Bivona, Rachid Boudjedra déclare : « J'ai lu *La voyeuse interdite* et on sent bien qu'elle (Nina Bouraoui) a un problème de culpabilité avec l'Algérie. Elle en veut beaucoup à l'Algérie de ne pas être ce qu'elle voudrait qu'elle soit elle. C'est à dire le reflet de sa propre vie. Elle a passé quatorze ans en Algérie plus ou moins cloîtrée, plus ou moins surveillée, elle a un rapport passionnel avec l'Algérie, donc elle ne peut pas être neutre (...) elle a presque honte de son côté algérien... ».

¹ « Les conversations (et plus généralement les interactions verbales) sont des rituels sociaux : cette formule résume au mieux le principe de l'approche interactionniste, car elle signifie à la fois :

- (1)- que les interactions verbales ne sont que des cas particuliers de communications sociales,
 (2)- et qu'elles sont « ritualisées », c'est à dire qu'elles se déroulent selon des règles... ». Catherine Kerbrat-Orecchioni in *Les interactions verbales*, tome 1. Paris, Armand Colin, 1990, p.155
- ¹ Khalid Zekri : *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. (Doctorat, Université Paris XIII). 1998, p. 46
- ¹ Khalid Zekri, op. cit. p. 47
- ¹ « Pour moi, chaque livre, chaque auteur est une rencontre, et une des rencontres les plus importantes reste Hervé Guibert : j'ai une passion démesurée pour ses textes, pour son écriture sublime et sa très grande responsabilité en tant qu'auteur qui fait participer le lecteur, dans la honte, la gêne, ou autre chose encore. », in *Les Inrockuptibles* n° 220 du 16 novembre 1999, p74. Voir annexe 2
- ¹ CD Universalis. Littérature française, Hervé Guibert.
- ¹ Isidore Ducasse (1846-1870), dit Comte de Lautréamont : *Les Chants de Maldoror*, Poésies complètes, Paris, Librairie Générale Française, 1963
- ¹ Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 459
- ¹ Cité par Khalid Zekri, op. cit. p. 109
- ¹ Lautréamont : *Les chants de Maldoror*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Librairie Générale Française, 1963, IV, 4
- ¹ *ibid.*
- ¹ Julien Eymard : *Ophélie ou le narcissisme au féminin. Etude sur le thème du miroir dans la poésie féminine du XIX et XX ème siècle*. Cité par Anne Bouchard in *Romantisme* n° 19, Paris, 1978, p. 120
- ¹ « J'ai voulu traiter la mort d'une façon plus ou moins poétique, en la démystifiant et c'est aussi l'histoire de deux enfants cruels. C'est surtout un travail d'écriture, encore plus que le premier » in Nina Bouraoui : *un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*. Rosalia Bivona (1994), Doctorat, annexe 1, p. 212
- ¹ Lautréamont : *Les Chants de Maldoror*, Oeuvres complètes, Paris, Librairie Générale Française, 1963, p. 383
- ¹ Rosalia Bivona (1994) : *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Doctorat, Université de Palerme. Annexe 3, p. 225
- ¹ « La clôture du récit aragonien » in *Le Point Final*, p. 131. Cité par Khalid Zekri : *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Doctorat, Paris 13, 1998, p. 51
- ¹ Jean-Pierre Goldenstein : *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990, p. 76
- ¹ *ibid.*
- ¹ Khalid Zekri, op. cit. p. 52
- ¹ *ibid.* P. 53
- ¹ Op. cit. p. 82
- ¹ *ibid.*, p. 153
- ¹ Roland Barthes : *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 25
- ¹ Zoé Valdès : *La douleur du dollar*, Paris, Actes Sud et Babel, 1996
- ¹ Boileau, Sat. IX in *Le Littré*, CD ROM, 1992
- ¹ Georges Bataille (1897-1962) par Emmanuel Tibloux in <http://clicnet.com/> , site consulté le 10 janvier 2000
- ¹ Revue littéraire d'avant-garde fondée en 1966 par Abdellatif Laâbi à Rabat.
- ¹ Cf. Marc Gontard, *Violence du texte : La littérature marocaine de langue française*. Paris, L'Harmattan, 1981
- ¹ *ibid.*
- ¹ Jean-Michel Adam : *Langue et littérature*, Paris, Hachette, 1991, p. 174
- ¹ Pour Jean Cohen, la redondance est l'une des caractéristique du langage poétique. *Structure du langage poétique*, 1966
- ¹ Le psycho-récit est constitué par « le discours du narrateur sur la vie intérieure du personnage ». Dorit Cohn : *La transparence intérieure*. Paris, Seuil, 1979, p. 29, citée par K. Zekri, thèse citée, p. 245
- ¹ Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 695
- ¹ « Ni fiction, ni autobiographie, elle est les deux à la fois...(...)Son domaine frontalier et hétéroclite ne facilite guère son intégration dans le paysage littéraire. » Mounir Laouyen : *L'autofiction : une réception problématique*. Intervention dans *Fabula* (site mentionné en bibliographie).
- ¹ Jean Onimus : *Pour lire LeClézio*, Paris, Puf, 1994, p. 49, cité par K. Zekri : *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave LeClézio*, Doctorat, 1998 Université Paris 13, p. 68
- ¹ Nous reprenons la distinction donnée par Ducrot et Schaeffer : « entre l'analyse de l'histoire (les événements, réels ou fictifs, racontés) et celle du récit (le discours qui raconte) : la première est centrée

autour de l'étude des motifs, thèmes et fonctions ; la seconde, relevant de la narratologie, analyse les modalités de présentation de l'histoire ». in *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 588

¹ Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette, 1992, p. 694

¹ Ducrot et Schaeffer : *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1995, p. 591

¹ Khalid Zekri : *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Doctorat, Paris 13, 1998, p. 146

¹ Rosalia Bivona interprète cette phrase comme celle d'un narrateur extradiégétique décrivant la narratrice-personnage. (Cf. Rosalia Bivona, thèse citée).

¹ Rachid Boudjedra : *L'escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977.

¹ Il s'agit de mots commençant par la même lettre : fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre, p. 33. Jeu de mot utilisé par Boudjedra dans *La pluie*, Paris, Denoël, 1987.

¹ Albert Camus : *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956, p. 153

¹ « Wings » are often a symbol of imagination, thought and spirituality, Françoise Goellet et Marie Hélène Valentin : *Introduction to english literature*, Paris, Hachette, 1984-1993, p. 25

¹ Cf. Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 695

¹ Forme-sens : forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre, Henri Meschonnic : *Pour la poétique I*, cité par Marc Gontard in *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 40

¹ Alberto Manguel : *Une histoire de l'écriture*, Paris, Actes Sud, 1994 ? p. 372

¹ Jean Clément, professeur à l'Université Paris 8, séminaire sur *l'Approche hypertextuelle de la littérature*, octobre 1995 - février 1996.

¹ « The End of Books » in *The New York Times*, 21/06/92, cité par Alberto Manguel, op. cit. p. 374

¹ Site mentionné plus haut.

¹ Julio Cortazar : *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963 et 1969. C'est nous qui traduisons.

¹ Raymond Queneau : *Un conte à votre façon*, in *Contes et Propos*, Gallimard, cité par Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette 1992, p.734

¹ Colette Valat, correspondance par e-mail du 20/04/2000

¹ Georges Bataille : *L'expérience intérieure*, passage cité par Emmanuel Tibloux dans Georges Bataille in <http://www.larepubliqueinternationaledeleslettres/>.

¹ Henri Meschonnic : *Pour la poétique I*, Paris Gallimard, 1970, p. 176, cité par Marc Gontard in *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 40

¹ Pierre Marc de Biasi, *L'intertextualité*, in *Encyclopédie Universalis*, CD-ROM, 12-516 a

¹ Julia Kristéva : *Sémiotikè*, Paris, Edition du Seuil, 1969, citée par Pierre Marc de Biasi in *CD Universalis*, 12-516

¹ Antoine Compagnon : *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, cité par Pierre Marc de Biasi, op. cit.

¹ ibid.

¹ ibid.

¹ « En réalité on m'a souvent comparée à des courants littéraires français : on m'a même comparée à Sartre, à Duras, etc. mais c'est très pompeux. Et puis être comparée c'est toujours un peu délicat » in Rosalia Bivona, thèse citée, annexes, p. 212

¹ Le Figaro,

¹ Patrice Stéphane : Duras et l'irrationalisme, in *Marguerite Duras, L'écriture négative*, Brochure de L'alliance française de Quito, mars 1996, p. 20

¹ Jorge Davila Vasquez, *Volver sobre el Amante*, in *Marguerite Duras, L'écriture négative*, Revue de L'Alliance de Quito, mars 1996, p. 15

¹ « La Nausée de Sartre je l'ai lue assez jeune et ça m'a bouleversée. Jusqu'à l'âge de 15/16 ans, j'ai dévoré Marguerite Duras que j'adorais... » in Rosalia Bivona, thèse citée, annexe 1, p. 213

¹ Henri Hell dit à propos du style de Marguerite Duras : « c'est le triomphe de la litote, de la concision et du dépouillement » in *Marguerite Duras : Moderato cantabile*, Paris, Editions de Minuit, 1958, p. 133

¹ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1972 et 1995, p.544

¹ Georges Bataille : *Madame Edwarda. La Mort. Histoire de l'oeil*. Paris Ed. J.J. Pauvert, 1986, p. 166, cité par R. Bivona, thèse citée, p. 114

¹ Christine Angot : *L'Inceste*, Paris, Stock, 1999., Extrait in *Les Inrockuptibles*, suppl. Au n° 208, août 99

¹ ibid.

¹ Thomas Bernhard : *Maîtres anciens*, Paris, Gallimard, 1988

- ¹ Gilbert Durand : La création littéraire, CD Universalis
- ¹ « Le mot et sa mise en jeu par le phrasé de la syntaxe et l'artifice de la rhétorique appelle non seulement un sens nouveau dans un nouveau contexte, mais suscite des harmoniques qui échappent quasiment à la littérature pour accéder à l'émotion musicale. » *ibid.*
- ¹ S.Y.Kuroda : Aux quatre coins de la linguistique, Paris, Seuil, 1979, p. 137
- ¹ Paris, Arthème Fayard, 1996
- ¹ Paris, Arthème Fayard, 1998
- ¹ Paris, Editions Gallimard, 1991
- ¹ Paris, Editions Gallimard, 1992
- ¹ Paris, Editions Stock, 1999
- ¹ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer: Nouveau dictionnaire des sciences du langage. Paris, Seuil, 1972 et 1995, p.521
- ¹ *ibid.*
- ¹ La notion de genre, cours de M. Antoine Compagnon, page consultée sur le site <http://fabula.org/>, le 4 avril 2000
- ¹ Op. Cit.
- ¹ Op. Cit.
- ¹ Op. Cit.
- ¹ La notion de genre, site cité
- ¹ Emile Grangeray, *Enquête littéraire : bousculade au bal des débutants* in Le Monde, édition électronique du jeudi 2 septembre 1999.
- ¹ *Ibid.*
- ¹ *Ibid.*
- ¹ *Ibid.*
- ¹ Ducrot et Schaeffer, Nouveau Dictionnaire des Sciences du langage, p.313
- ¹ Cité par Schaeffer, op. Cit. p.316
- ¹ Bivona, Rosalia. *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*. Annexe 1, p.212
- ¹ Ducrot et Schaeffer, op. Cit. p. 320
- ¹ Rabaté, Dominique. *L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit* (Perec, Pingaud, Puech). Intervention. Site : <http://www.fabula.org/>.
- ¹ Ducrot et Schaeffer, op. cit. p.524
- ¹ Cité par Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie*. Paris, Nathan, 1996, p16
- ¹ *ibid.*
- ¹ Op. cit. p. 21
- ¹ Philippe Lejeune « *Nouveau roman et retour à l'autobiographie* », in *L'auteur et le manuscrit*, dir. Michel Contat, Paris, PUF, coll. « Perspectives Critiques », 1991, p. 58. Cité par Mounir Laouyen, « *L'autofiction : une réception problématique* ». Intervention, <http://www.fabula.org/>.
- ¹ Cité par Mounir Laouyen. Site cité
- ¹ Terme créé par Serge Doubrovsky en 1977 lors de la publication de son roman « *Fils* ».
- ¹ Pierre Van Den Heuvel : *Ecriture d'avant-garde et autobiographie chez quelques auteurs maghrébins : discours plurilingue et discours extatique*, in *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen, p.211. Cité par Jeanne Fouet : *Aspects du paratexte dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*, (Doctorat) Université de Besançon, 1997
- ¹ Encyclopédie Universalis. CD-ROM. 1998. (1 disque)
- ¹ Pierre Louis REY : *Le Roman*, Hachette, Paris, 1992, p. 63, cité par N. Regaieg : *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture. Etude de l'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djebar*. Doctorat, Université Paris -Nord (1995) p. 123
- ¹ C'est nous qui soulignons.
- ¹ Jean Déjeux : *Littérature de langue française hors de France*. Anthologie didactique. Sèvres, FIPF, 1976, p. 359
- ¹ Driss Chraïbi : *Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954
- ¹ Rachid Boudjedra : *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969
- ¹ Tahar Ben Jelloun : *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973
- ¹ Marc Gontard : *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 17
- ¹ Kateb Yacine : *Nedjma*, Paris, Editions du Seuil, 1956 (1981). Nedjma veut dire étoile en arabe et c'est une allégorie de l'Algérie, dans le roman éponyme, entre autres aspects.
- ¹ Charles Bonn : Littérature francophone du Maghreb in TDC, n° 640-641 du 20 janvier 1993, p. 6
- ¹ Elle comprend les trois romans suivants : *La Grande Maison* (1952), *L'incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957) et se présente comme une oeuvre réaliste, mettant en scène la vie quotidienne des Algériens pendant la colonisation et leur prise de conscience politique, entre autres.

¹ Naget Khadda : *L'oeuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1983, p. 326

¹ *Souffles*, revue trimestrielle, fondée en 1966 et dont le directeur était Abdellatif Laâbi, jusqu'à son incarcération en 1972. Il sera libéré en 1980, grâce aux pressions d'intellectuels européens sur le régime marocain. La revue était animée par un groupe d'écrivains parmi lesquels on peut citer : Mostafa Nissaboury, Mohammed Khaïr-Eddine qui collabore depuis la France, Abdelaziz Mansouri, Bernard Jakobiak et Tahar Ben Jelloun. Cf. Marc Gontard, op. cit. p. 19

¹ ibid. p. 20

¹ Roland Barthes : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953 et 1972, p. 60

¹ Marc Gontard : *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981

¹ ibid. p. 36

¹ Cité par Marc Gontard, op. cit. p. 122

¹ Le français a été souvent considéré comme langue de l'acculturation par les écrivains maghrébins comme le souligne Abdellatif Laâbi : « ...la situation des écrivains de la génération précédente (celle de Kateb, Dib, Ferraoun, Mammeri, Memmi ou même Chraïbi) s'avère étroitement liée au phénomène colonial dans ses implications linguistiques, culturelles et sociologiques. Des autobiographies pacifistes et colorées des années 50 aux oeuvres revendicatrices et militantes de la guerre d'Algérie, on peut constater que malgré la diversité des talents, la puissance créatrice, toute cette production s'inscrit dans le cadre rigoureux de l'acculturation. » cité par Naget Khadda : *L'oeuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1983, p. 246. Pour se démarquer de ce cadre, certains écrivains ont donc choisi la langue arabe comme langue d'expression mais là encore le statut de cette langue reste flou : c'est la langue officielle des pays du Maghreb mais le français reste dominant dans certains champs, notamment en littérature, si l'on compare les productions dans les deux langues. Or cette langue arabe est elle-même divisée : celle de l'élite et des lettrés (l'arabe classique), l'arabe standard ou médian et enfin l'arabe dialectal ou populaire. La littérature en arabe s'adresse à un public lettré, principalement. Il faut aussi mentionner la langue berbère qui réalise une re-naissance et commence enfin à émerger dans le paysage culturel

¹ Rosalia Bivona, thèse citée, p. 67

¹ Charles Bonn : « Littérature francophone du Maghreb », in TDC n° 640-641, du 20 janvier 1993, p. 5

¹ Terry Eagleton : *Una introduccion a la teoria literaria*, Bogota, Fondo de Cultura Economica, 1994, p. 255. La traduction de l'espagnol au français est de nous.

¹ Les beurs sont les français d'origine maghrébine issus de la deuxième génération, qui ne connaissent pas en général le pays d'origine de leurs parents. Leur production littéraire est ainsi appelée Littérature beur. Quant à la littérature émergente, les définitions varient d'un chercheur à l'autre et l'on constate que cela ne correspond en fait qu'aux nouvelles générations d'écrivains francophones du Maghreb. (Emergence des littératures du tiers monde, un phénomène culturel majeur, Charles Bonn, ibid., p. 13.), même si les premiers textes des écrivains maghrébins de la première génération étaient considérés comme une littérature émergente.

¹ « ...français par leur passeport, leur langue et leur culture (mais que) leur nom, parfois la couleur de leurs yeux ou de leurs cheveux, et aussi la culture familiale, marquent différents », Anne Roche : *La littérature de langue française* in *Ecrivains francophones* (Publications du M :A :E, 1996)

¹ « La manière même avec laquelle j'écris à partir de cet *entre-deux langues*, *entre-deux* culturel, rend mon texte irrécupérable et par les tenants nationaux de l'identité et par les défenseurs rétrogrades de la pureté de la langue (...). On écrit beaucoup plus selon les véracités d'une langue virtuelle que selon les lois d'une langue réelle. C'est là où je cueille les fruits de la passion de l'acte même d'écrire. A paraphraser l'exergue de Nietzsche à son Zarathoustra, je dirai : « Je n'écris pour personne et j'écris pour tout le monde. » C'est à dire qu'une écriture vraie est inabordable, elle demeure dans sa hautaine solitude loin de l'hégémonie et de l'absorption. C'est là où se résume sa force, dans son irréductibilité. » cité par Rosalia Bivona (1994) : *Nina Bouraoui, un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Doctorat, Université de Palerme, p.32

¹ ibid. p. 212

¹ « Je ne suis pas beur, comme les journalistes le disent, c'est à dire les enfants des algériens nés en France mais qui n'ont jamais connu l'Algérie. Ce n'est pas mon cas puisque je suis née en France, de mère française et de père algérien et j'ai vécu à Alger. Je suis assez ferme là-dessus parce que je déteste les étiquettes... » in Rosalia Bivona, thèse citée, annexe 1, p. 272

¹ « Cela donne un récit qui oscille entre la danse macabre et les multiples linéaments d'un art baroque basculant parfois dans le maniérisme du kitsch... » La Quinzaine Littéraire du 1-10-92

¹ « L'auteur est excessive dans sa démarche, même si son livre repose sur une fiction. L'enfermement est une réalité, certes, mais non une généralité. (...) Elle estime que le problème abordé est toujours d'actualité. Il ne s'amenuise pas. Il persiste même. Du même coup, Nina Bouraoui passe à côté des mutations et de la dynamique sociale que connaît l'Algérie depuis plus d'un quart de siècle et qui ont vu la place et le rôle de la femme se préciser, même si c'est à un rythme très lent. » *El Watan* du 26-09-1991

¹ Le Figaro du 6 mai 1991

¹ op. cit. p. 94

¹ « Je ne sais pas si je peux m'inscrire dans un courant. Mon premier roman je l'ai écrit sur l'Algérie mais les autres certainement pas », Interview de Nina Bouraoui, in Rosalia Bivona, op. cit. p. 212

¹ Jean Déjeux in *Littérature de langue française hors de France. Anthologie didactique*, FIPF, Sèvres, 1976, p. 365

¹ Interview de Nina Bouraoui, in Rosalia Bivona : *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Doctorat (1994), Université de Palerme, p. 219

¹ Naget Khadda : *L'oeuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1983, p. 83

6

6

Léo H. Hoek. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris, Mouton, 1981. Cité par J-P Goldenstein in *Entrées en littérature*, Paris Hachette, 1990, p.68

¹ « Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre mode de transcendance, qui est la présence, fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogène, de seuils et de sas que j'appelle : le paratexte : titres, sous-titre...qui sont ... le versant éditorial et **pragmatique** de l'oeuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui, au monde ». G. Genette, cité par C. Achour et S. Rezzoug, in *Convergences critiques*, Alger, OPU, 1995, p. 28. C'est nous qui soulignons.

¹ Cité par C. Achour et S. Rezzoug, op. cit. p. 28

¹ Léo H. Hoek. *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris, Mouton, 1981. Cité par J-P Goldenstein in *Entrées en littérature*, Paris Hachette, 1990, p.68

¹ Op. cit. pp. 28 et 29

¹ Littré. CD. ROM

¹ Rosalia Bivona. *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*. Università di Palermo. Annexes, p. 275

¹ Rabah Belamri. *Regard blessé*. Paris, Gallimard, 1987. Béji Hélé. *L'oeil du jour*. Paris, Maurice Nadeau, 1985 et aussi la thèse de Anne Caroline Quignolot, *Voyeuses, voyantes, visionnaires : Farida Belghoul, Bharti Mukhergie, Nina Bouraoui, les révoltées de l'image*. Doctorat (DNR)Paris 13. 1998. Berrezak Fatïha, *Le regard aquarel : spectacle poétique*, Paris, L'Harmattan, 1985. Lacheb-Boukache Aïssa : *Regard et raison*, Paris, La Pensée universelle, 1987. Ahmed Kalouaz : *Celui qui regarde le soleil en face*, Alger, Laphomic, 1988. Tahar Ben Jelloun : *Les yeux baissés*, Paris, Seuil, 1991.

¹ Prix des auditeurs de France-Inter (ou Prix Inter) 1991.

¹ J-P Goldenstein, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990, p. 76

¹ Littré, CD-ROM

¹ ibid.

¹ Jean Cohen : *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Editorial Gredos, 1984, p. 123

¹ *Poing mort*. Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1992, p. 93

¹ Librairie Arthème Fayard, 1996.

¹ In *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*. Paris, Robert Laffont, 1954, 1958, 1962, 1968.

¹ Guillaume Apollinaire, in *Alcools*, Poésie. Paris. Gallimard. 1992, p. 21

¹ Librairie Arthème Fayard, 1998

¹ Anthologie des textes littéraires du Moyen âge au XX ème siècle. Paris. Hachette. 1998, p. 586

¹ Encyclopédie Universalis, CD ROM

¹ Abdelkebir Khatibi, *La Blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1974

¹ Marc Gontard, *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 66

¹ Tahar Ben Jelloun, *Les Amandiers sont morts de leurs blessures*, Paris, Maspéro, 1976

¹ Rabah Belamri : *Regard blessé*, Gallimard, 1987

¹ Françoise Goellet, Marie-Hélène Valentin : *An Introduction to english litterature*, Paris, Hachette, 1993

¹ Editions Stock, 1999

¹ Editions du Seuil, Paris, 1997(Ce mot signifie tremblement de terre en arabe).

¹ Même sens que précédemment.

6

- ¹ Cité par Marc Gontard, in *Violence du texte*, L'Harmattan, 1981
- ¹ Mohammed Khair-Eddine, *Agadir*, Paris, Seuil, 1967
- ¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'Absent*, Paris, Denoël, 1981
- ¹ Jeanne Fouet, *Aspects du paratexte dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*. Université de Besançon. Doctorat. 1997, p. 102
- ¹ Gérard Genette, *Seuils*. Paris, Seuil. 1987, p. 126, cité par Khalid Zekri Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio. (Doctorat) Paris XIII, 1998, p. 193
- ¹ Cf. Rosalia Bivona, thèse citée, annexe 1, p. 212
- ¹ Editions Stock, 1978 Librairie Arthème Fayard, 1998
- ¹ Dans une interview accordée à Rosalia Bivona, Rachid Boudjedra déclare : « J'ai lu *La voyeuse interdite* et on sent bien qu'elle (Nina Bouraoui) a un problème de culpabilité avec l'Algérie. Elle en veut beaucoup à l'Algérie de ne pas être ce qu'elle voudrait qu'elle soit elle. C'est à dire le reflet de sa propre vie. Elle a passé quatorze ans en Algérie plus ou moins cloîtrée, plus ou moins surveillée, elle a un rapport passionnel avec l'Algérie, donc elle ne peut pas être neutre (...) elle a presque honte de son côté algérien... ».
- ¹ « Les conversations (et plus généralement les interactions verbales) sont des rituels sociaux: cette formule résume au mieux le principe de l'approche interactionniste, car elle signifie à la fois :
- (1)- que les interactions verbales ne sont que des cas particuliers de communications sociales,
- (2)- et qu'elles sont « ritualisées », c'est à dire qu'elles se déroulent selon des règles... ». Catherine Kerbrat-Orecchioni in *Les interactions verbales*, tome 1. Paris, Armand Colin, 1990, p.155
- ¹ Khalid Zekri : *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. (Doctorat, Université Paris XIII). 1998, p. 46
- ¹ Khalid Zekri, op. cit. p. 47
- ¹ « Pour moi, chaque livre, chaque auteur est une rencontre, et une des rencontres les plus importantes reste Hervé Guibert : j'ai une passion démesurée pour ses textes, pour son écriture sublime et sa très grande responsabilité en tant qu'auteur qui fait participer le lecteur, dans la honte, la gêne, ou autre chose encore. », in *Les Inrockuptibles* n° 220 du 16 novembre 1999, p74. Voir annexe 2
- ¹ CD Universalis. Littérature française, Hervé Guibert.
- ¹ Isidore Ducasse (1846-1870),dit Comte de Lautréamont : *Les Chants de Maldoror*, Poésies complètes, Paris, Librairie Générale Française, 1963
- ¹ Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 459
- ¹ Cité par Khalid Zekri, op. cit. p. 109
- ¹ Lautréamont : *Les chants de Maldoror*, in Oeuvres complètes, Paris, Librairie Générale Française, 1963, IV, 4
- ¹ ibid.
- ¹ Julien Eymard :*Ophélie ou le narcissisme au féminin. Etude sur le thème du miroir dans la poésie féminine du XIX et XX ème siècle*. Cité par Anne Bouchard in *Romantis me* n° 19, Paris, 1978, p. 120
- ¹ « J'ai voulu traiter la mort d'une façon plus ou moins poétique, en la démystifiant et c'est aussi l'histoire de deux enfants cruels. C'est surtout un travail d'écriture, encore plus que le premier » in Nina Bouraoui : *un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*. Rosalia Bivona (1994), Doctorat, annexe 1, p. 212
- ¹ Lautréamont : *Les Chants de Maldoror*, Oeuvres complètes, Paris, Librairie Générale Française, 1963, p. 383
- ¹ Rosalia Bivona (1994): *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Doctorat, Université de Palerme. Annexe 3, p. 225
- ¹ « La clôture du récit aragonien » in *Le Point Final*, p. 131. Cité par Khalid Zekri : *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Doctorat, Paris 13, 1998, p. 51
- ¹ Jean-Pierre Goldenstein :*Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990, p. 76
- ¹ ibid.
- ¹ Khalid Zekri, op. cit. p. 52
- ¹ ibid. P. 53
- ¹ Op. cit. p. 82
- ¹ ibid., p. 153
- ¹ Roland Barthes : *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 25
- ¹ Zoé Valdès : *La douleur du dollar*, Paris, Actes Sud et Babel, 1996
- ¹ Boileau, Sat. IX in *Le Littré*, CD ROM, 1992
- ¹ Georges Bataille (1897-1962) par Emmanuel Tibloux in <http://clinet.com/> , site consulté le 10 janvier 2000

- ¹ Revue littéraire d'avant-garde fondée en 1966 par Abdellatif Laâbi à Rabat.
- ¹ Cf. Marc Gontard, *Violence du texte : La littérature marocaine de langue française*. Paris, L'Harmattan, 1981
- ¹ *ibid.*
- ¹ Jean-Michel Adam : *Langue et littérature*, Paris, Hachette, 1991, p. 174
- ¹ Pour Jean Cohen, la redondance est l'une des caractéristique du langage poétique. *Structure du langage poétique*, 1966
- ¹ Le psycho-récit est constitué par « le discours du narrateur sur la vie intérieure du personnage ». Dorit Cohn : *La transparence intérieure*. Paris, Seuil, 1979, p. 29, citée par K. Zekri, thèse citée, p. 245
- ¹ Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 695
- ¹ « Ni fiction, ni autobiographie, elle est les deux à la fois...(...)Son domaine frontalier et hétéroclite ne facilite guère son intégration dans le paysage littéraire. » Mounir Laouyen : *L'autofiction : une réception problématique*. Intervention dans Fabula (site mentionné en bibliographie).
- ¹ Jean Onimus : *Pour lire LeClézio*, Paris, Puf, 1994, p. 49, cité par K. Zekri : *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave LeClézio*, Doctorat, 1998 Université Paris 13, p. 68
- ¹ Nous reprenons la distinction donnée par Ducrot et Schaeffer : « entre l'analyse de **l'histoire** (les événements, réels ou fictifs, racontés) et celle du **récit** (le discours qui raconte) : la première est centrée autour de l'étude des motifs, thèmes et fonctions ; la seconde, relevant de la narratologie, analyse les modalités de présentation de l'histoire ». in *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 588
- ¹ Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette, 1992, p. 694
- ¹ Ducrot et Schaeffer : *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1995, p. 591
- ¹ Khalid Zekri : *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Doctorat, Paris 13, 1998, p. 146
- ¹ Rosalia Bivona interprète cette phrase comme celle d'un narrateur extradiégétique décrivant la narratrice-personnage. (Cf. Rosalia Bivona, thèse citée).
- ¹ Rachid Boudjedra : *L'escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977.
- ¹ Il s'agit de mots commençant par la même lettre : fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre, p. 33. Jeu de mot utilisé par Boudjedra dans *La pluie*, Paris, Denoël, 1987.
- ¹ Albert Camus : *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956, p. 153
- ¹ « Wings » are often a symbol of imagination, thought and spirituality, Françoise Goellet et Marie Hélène Valentin : *Introduction to english litterature*, Paris, Hachette, 1984-1993, p. 25
- ¹ Cf. Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 695
- ¹ Forme-sens : forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre, Henri Meschonnic : *Pour la poésie I*, cité par Marc Gontard in *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 40
- ¹ Alberto Manguel : *Une histoire de l'écriture*, Paris, Actes Sud, 1994 ? p. 372
- ¹ Jean Clément, professeur à l'Université Paris 8, séminaire sur *l'Approche hypertextuelle de la littérature*, octobre 1995 - février 1996.
- ¹ « The End of Books » in The New York Times, 21/06/92, cité par Alberto Manguel, op. cit. p. 374
- ¹ Site mentionné plus haut.
- ¹ Julio Cortazar : *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963 et 1969. C'est nous qui traduisons.
- ¹ Raymond Queneau : *Un conte à votre façon*, in Contes et Propos, Gallimard, cité par Patrick Charaudeau : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette 1992, p.734
- ¹ Colette Valat, correspondance par e-mail du 20/04/2000
- ¹ Georges Bataille : *L'expérience intérieure*, passage cité par Emmanuel Tibloux dans Georges Bataille in <http://www.larepubliqueinternationaledeleslettres/>.
- ¹ Henri Meschonnic : *Pour la poésie I*, Paris Gallimard, 1970, p. 176, cité par Marc Gontard in *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 40
- ¹ Pierre Marc de Biasi, *L'intertextualité*, in Encyclopédie Universalis, CD-ROM, 12-516 a
- ¹ Julia Kristéva : *Sémiotikè*, Paris, Edition du Seuil, 1969, citée par Pierre Marc de Biasi in CD Universalis, 12-516
- ¹ Antoine Compagnon : *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, cité par Pierre Marc de Biasi, op. cit.
- ¹ *ibid.*
- ¹ *ibid.*

¹ « En réalité on m'a souvent comparée à des courants littéraires français : on m'a même comparée à Sartre, à Duras, etc. mais c'est très pompeux. Et puis être comparée c'est toujours un peu délicat » in Rosalia Bivona, thèse citée, annexes, p. 212

¹ Le Figaro,

¹ Patrice Stéphane : Duras et l'irrationalisme, in *Marguerite Duras, L'écriture négative*, Brochure de L'alliance française de Quito, mars 1996, p. 20

¹ Jorge Davila Vasquez, Volver sobre el Amante, in Marguerite Duras, *L'écriture négative*, Revue de L'Alliance de Quito, mars 1996, p. 15

¹ « La Nausée de Sartre je l'ai lue assez jeune et ça m'a bouleversée. Jusqu'à l'âge de 15/16 ans, j'ai dévoré Marguerite Duras que j'adorais... » in Rosalia Bivona, thèse citée, annexe 1, p. 213

¹ Henri Hell dit à propos du style de Marguerite Duras : « *c'est le triomphe de la litote, de la concision et du dépouillement* » in Marguerite Duras : *Moderato cantabile*, Paris, Editions de Minuit, 1958, p. 133

¹ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer : *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1972 et 1995, p.544

¹ Georges Bataille : Madame Edwarda. La Mort. Histoire de l'oeil. Paris Ed. J.J. Pauvert, 1986, p. 166, cité par R. Bivona, thèse citée, p. 114

¹ Christine Angot : *L'Inceste*, Paris, Stock, 1999, Extrait in Les Inrockuptibles, suppl. Au n° 208, août 99

¹ ibid.

¹ Thomas Bernhard : *Maîtres anciens*, Paris, Gallimard, 1988

¹ Gilbert Durand : *La création littéraire*, CD Universalis

¹ « Le mot et sa mise en jeu par le phrasé de la syntaxe et l'artifice de la rhétorique appelle non seulement un sens nouveau dans un nouveau contexte, mais suscite des harmoniques qui échappent quasiment à la littérature pour accéder à l'émotion musicale. » ibid.

¹ S.Y.Kuroda : *Aux quatre coins de la linguistique*, Paris, Seuil, 1979, p. 137

¹ Paris, Arthème Fayard, 1996

¹ Paris, Arthème Fayard, 1998

¹ Paris, Editions Gallimard, 1991

¹ Paris, Editions Gallimard, 1992

¹ Paris, Editions Stock, 1999

¹ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer : *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972 et 1995, p.521

¹ ibid.

¹ La notion de genre, cours de M. Antoine Compagnon, page consultée sur le site <http://fabula.org/>, le 4 avril 2000

¹ Op. Cit.

¹ Op. Cit.

¹ Op. Cit.

¹ La notion de genre, site cité

¹ Emile Grangeray, *Enquête littéraire : bousculade au bal des débutants* in Le Monde, édition électronique du jeudi 2 septembre 1999.

¹ Ibid.

¹ Ibid.

¹ Ibid.

¹ Ducrot et Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire des Sciences du langage*, p.313

¹ Cité par Schaeffer, op. Cit. p.316

¹ Bivona, Rosalia. *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*. Annexe 1, p.212

¹ Ducrot et Schaeffer, op. Cit. p. 320

¹ Rabaté, Dominique. *L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit* (Perec, Pingaud, Puech). Intervention. Site : <http://www.fabula.org/>.

¹ Ducrot et Schaeffer, op. cit. p.524

¹ Cité par Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie*. Paris, Nathan, 1996, p16

¹ ibid.

¹ Op. cit. p. 21

¹ Philippe Lejeune « *Nouveau roman et retour à l'autobiographie* », in *L'auteur et le manuscrit*, dir. Michel Contat, Paris, PUF, coll. « Perspectives Critiques », 1991, p. 58. Cité par Mounir Laouyen, « *L'autofiction : une réception problématique* ». Intervention, <http://www.fabula.org/>.

¹ Cité par Mounir Laouyen. Site cité

¹ Terme créé par Serge Doubrovsky en 1977 lors de la publication de son roman « *Fils* ».

¹ Pierre Van Den Heuvel : *Ecriture d'avant-garde et autobiographie chez quelques auteurs maghrébins : discours plurilingue et discours extatique*, in *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen, p.211. Cité par Jeanne Fouet : *Aspects du paratexte dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*, (Doctorat) Université de Besançon, 1997

¹ Encyclopédie Universalis. CD-ROM. 1998. (1 disque)

¹ Pierre Louis REY : *Le Roman*, Hachette, Paris, 1992, p. 63, cité par N. Regaieg : *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture. Etude de l'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*. Doctorat, Université Paris -Nord (1995) p. 123

¹ C'est nous qui soulignons.

¹ Jean Déjeux : *Littérature de langue française hors de France*. Anthologie didactique. Sèvres, FIPF, 1976, p. 359

¹ Driss Chraïbi : *Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954

¹ Rachid Boudjedra : *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969

¹ Tahar Ben Jelloun : *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973

¹ Marc Gontard : *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 17

¹ Kateb Yacine : *Nedjma*, Paris, Editions du Seuil, 1956 (1981). Nedjma veut dire étoile en arabe et c'est une allégorie de l'Algérie, dans le roman éponyme, entre autres aspects.

¹ Charles Bonn : *Littérature francophone du Maghreb* in TDC, n° 640-641 du 20 janvier 1993, p. 6

¹ Elle comprend les trois romans suivants : *La Grande Maison* (1952), *L'incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957) et se présente comme une oeuvre réaliste, mettant en scène la vie quotidienne des Algériens pendant la colonisation et leur prise de conscience politique, entre autres.

¹ Naget Khadda : *L'oeuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1983, p. 326

¹ *Souffles*, revue trimestrielle, fondée en 1966 et dont le directeur était Abdellatif Laâbi, jusqu'à son incarcération en 1972. Il sera libéré en 1980, grâce aux pressions d'intellectuels européens sur le régime marocain. La revue était animée par un groupe d'écrivains parmi lesquels on peut citer : Mostafa Nissaboury, Mohammed Khaïr-Eddine qui collabore depuis la France, Abdelaziz Mansouri, Bernard Jakobiak et Tahar Ben Jelloun. Cf. Marc Gontard, op. cit. p. 19

¹ *ibid.* p. 20

¹ Roland Barthes : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953 et 1972, p. 60

¹ Marc Gontard : *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981

¹ *ibid.* p. 36

¹ Cité par Marc Gontard, op. cit. p. 122

¹ Le français a été souvent considéré comme langue de l'acculturation par les écrivains maghrébins comme le souligne Abdellatif Laâbi : «...la situation des écrivains de la génération précédente (celle de Kateb, Dib, Ferraoun, Mammeri, Memmi ou même Chraïbi) s'avère étroitement liée au phénomène colonial dans ses implications linguistiques, culturelles et sociologiques. Des autobiographies pacifistes et colorées des années 50 aux oeuvres revendicatrices et militantes de la guerre d'Algérie, on peut constater que malgré la diversité des talents, la puissance créatrice, toute cette production s'inscrit dans le cadre rigoureux de l'acculturation.» cité par Naget Khadda : *L'oeuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1983, p. 246. Pour se démarquer de ce cadre, certains écrivains ont donc choisi la langue arabe comme langue d'expression mais là encore le statut de cette langue reste flou : c'est la langue officielle des pays du Maghreb mais le français reste dominant dans certains champs, notamment en littérature, si l'on compare les productions dans les deux langues. Or cette langue arabe est elle-même divisée : celle de l'élite et des lettrés (l'arabe classique), l'arabe standard ou médian et enfin l'arabe dialectal ou populaire. La littérature en arabe s'adresse à un public lettré, principalement. Il faut aussi mentionner la langue berbère qui réalise une re-naissance et commence enfin à émerger dans le paysage culturel

¹ Rosalia Bivona, thèse citée, p. 67

¹ Charles Bonn : « Littérature francophone du Maghreb », in TDC n° 640-641, du 20 janvier 1993, p. 5

¹ Terry Eagleton : *Una introduccion a la teoria literaria*, Bogota, Fondo de Cultura Economica, 1994, p. 255. La traduction de l'espagnol au français est de nous.

¹ Les beurs sont les français d'origine maghrébine issus de la deuxième génération, qui ne connaissent pas en général le pays d'origine de leurs parents. Leur production littéraire est ainsi appelée Littérature beur. Quant à la littérature émergente, les définitions varient d'un chercheur à l'autre et l'on constate que cela ne correspond en fait qu'aux nouvelles générations d'écrivains francophones du Maghreb. (Emergence des littératures du tiers monde, un phénomène culturel majeur, Charles Bonn, *ibid.*, p. 13.), même si les premiers textes des écrivains maghrébins de la première génération étaient considérés comme une littérature émergente.

¹ « ...français par leur passeport, leur langue et leur culture (mais que) leur nom, parfois la couleur de leurs yeux ou de leurs cheveux, et aussi la culture familiale, marquent différents », Anne Roche : *La littérature de langue française* in *Ecrivains francophones* (Publications du M :A :E, 1996)

¹ « La manière même avec laquelle j'écris à partir de cet *entre-deux langues, entre-deux* culturel, rend mon texte irrécupérable et par les tenants nationaux de l'identité et par les défenseurs rétrogrades de la pureté de la langue (...). On écrit beaucoup plus selon les véracités d'une langue virtuelle que selon les lois d'une langue réelle. C'est là où je cueille les fruits de la passion de l'acte même d'écrire. A paraphraser l'exergue de Nietzsche à son Zarathoustra, je dirai : « Je n'écris pour personne et j'écris pour tout le monde. » C'est à dire qu'une écriture vraie est inabordable, elle demeure dans sa hautaine solitude loin de l'hégémonie et de l'absorption. C'est là où se résume sa force, dans son irréductibilité. » cité par Rosalia Bivona (1994) : *Nina Bouraoui, un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Doctorat, Université de Palerme, p.32

¹ ibid. p. 212

¹ « Je ne suis pas beur, comme les journalistes le disent, c'est à dire les enfants des algériens nés en France mais qui n'ont jamais connu l'Algérie. Ce n'est pas mon cas puisque je suis née en France, de mère française et de père algérien et j'ai vécu à Alger. Je suis assez ferme là-dessus parce que je déteste les étiquettes... » in Rosalia Bivona, thèse citée, annexe 1, p. 272

¹ « Cela donne un récit qui oscille entre la danse macabre et les multiples linéaments d'un art baroque basculant parfois dans le maniérisme du kitsch... » La Quinzaine Littéraire du 1-10-92

¹ « L'auteur est excessive dans sa démarche, même si son livre repose sur une fiction. L'enfermement est une réalité, certes, mais non une généralité. (...) Elle estime que le problème abordé est toujours d'actualité. Il ne s'amenuise pas. Il persiste même. Du même coup, Nina Bouraoui passe à côté des mutations et de la dynamique sociale que connaît l'Algérie depuis plus d'un quart de siècle et qui ont vu la place et le rôle de la femme se préciser, même si c'est à un rythme très lent. » *El Watan* du 26-09-1991

¹ Le Figaro du 6 mai 1991

¹ op. cit. p. 94

¹ « Je ne sais pas si je peux m'inscrire dans un courant. Mon premier roman je l'ai écrit sur l'Algérie mais les autres certainement pas », Interview de Nina Bouraoui, in Rosalia Bivona, op. cit. p. 212

¹ Jean Déjeux in *Littérature de langue française hors de France. Anthologie didactique*, FIPF, Sèvres, 1976, p. 365

¹ Interview de Nina Bouraoui, in Rosalia Bivona : *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Doctorat (1994), Université de Palerme, p. 219

¹ Naget Khadda : *L'oeuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, OPU, 1983, p. 83

6

6