

«Artship-Elles» ou l'Écriture coalescente

Il sera question de l'**artiste** NB en rapport à son œuvre, et métonymiquement, de la **narratrice** -ou du narrateur, part masculine-, figure omniprésente de son **moi idéal** (avatar *in progress*), dans l'écriture. **Citation 01** : P. 33-35 de MMP

Fil de l'exposé : NB préfère la **jouissance de l'écriture** à l'écriture de la jouissance, afin de **passer outre/confondre la schize** du lieu d'énonciation (autobiographie : artiste dans son oeuvre) et du lieu d'énoncé (fictionnalité : narratrice dans son récit).

'**Artship**' = condition (de possibilité/d'impossibilité) de l'artiste, son **devenir de sens** par l'ouverture de son imaginaire; chez NB, ce devenir s'écrit fantomatiquement et fantasmatiquement au féminin, vecteur de vie, ce sont ces '**elles**' qui se déploient, opposées aux 'ils' généralement liés au passé, au père et à la mort. Les 'elles' forment des '**îles**' dans les flots d'images, dans la mer de mots, la mère de maux... Elles sont autant de points d'attache, d'achoppement, de fixations identitaires...

Le '**symptôme**' est ce qui du réel, fait retour, ce qui des fantômes, se montre, monstres formant une structure, un 'archipel' fixant une identité. Chez NB, ce sont justement **les îles formées par les elles qui font symptôme**. Notre travail consiste alors à repérer les répétitions -ce qui insiste- dans l'œuvre bouraouite afin de saisir quel travail de mémoire est rendu possible par la coalescence des fantômes (qui sont toujours 'plus d'un'). Face au symptôme, la **sérendipité**, consistant à 'saisir sa chance' artistiquement, est l'événement détournant le réel (par fictionnalisation des éclats autobiographiques) en vue du travail identitaire : 'résilience'.

NB parle d'**«Écriture qui saigne»** [lieu d'énoncé] (la maladie de «l'enfance qui saigne», «toutes ces vagues de sang sur moi, tous ces liens» -MMP, P. 14, 21, 26, 37, 68, etc.) : nous l'appellerons '**lyrismystique**' (cf. Maulpoix : '**lyrisme**' = «mon attente fait de moi une fabrique à images. Elle multiplie les liens autour du vide qu'elle creuse. Elle produit du 'poétique', qui n'est autre que la confusion orientée, des **fils tissés autour de rien**, ou la robe invisible d'un corps absent»; '**mystique**' = vient du verbe 'myco' dont la racine signifie 'fermer', clôture de ce qui bée : les trous, le vide. Ainsi, la jouissance de cet Autre vide et immanent -par l'écriture- **comble** les exils identitaires, mais *sans suture*).

La **J de A** comme vide : transcendantal du I, jouissance de l'écrit, de la matière de la lettre -trait 'motériel'-, puissance imaginaire (beauté, par ex.) amalgamée à la vie (donc déni du R, création de fantômes) pour **pallier le chiasme de l'exil identitaire** («mon corps se compose de deux exils» -GM, P. 22- et : «Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ?») -GM, P. 167- : France-S à Algérie-R et Femmes-R à Hommes-S (Père Alg. et Mère Fr.); l'écriture forme ainsi un **imaginaire propre**, remplaçant l'I des parents, en déficit.

Mais ces liens imaginaires restent des **flux de sang**, des veines vaines, pour qu'il y ait **coalescence** [lieu d'énonciation] (**contact**, voire **suture** des bords de la plaie), il faut de la fixation. Elle sera **soit symptomatique** (reconduisant les angoisses par 'elles') -nos trois premières parties- **soit réelle** (travail de mémoire réussi, par résilience) -partie quatre-.

Forme de l'exposé : archipel de citations, d'associations signifiantes intertextuelles, permettant de comprendre ce qui **motive** l'écriture bouraouite et de **situer** l'artiste dans l'interculturalité de son oeuvre.

I. Enfance : ex-îl(e)s secrètes.

a. La «(scène primitive ?)» (M. Blanchot)

- «S'imaginer, c'est s'originer» (Beïda Chikhi).

- «D'enfance», entretien accordé à *Delirium*, 1999 :

«**J'ai toujours pensé que l'écriture fait un travail de mémoire**, une façon de **fixer** le temps, de le rendre un peu **plus éternel**.

Écrire ce livre, c'est fixer mon enfance pour qu'elle ne parte pas, c'est aussi fixer des lieux pour ne pas qu'ils disparaissent et c'est surtout fixer une ville Alger telle que je l'ai connue, telle que je l'ai vécue, telle que je l'ai ressentie pour ne pas qu'elle s'éloigne de moi. C'est une correspondance avec ce lieu-là, cette enfance-là. **L'enfance est aussi un pays**. Cela s'adapte pour ce livre mais aussi pour les autres. J'ai toujours eu une sorte de 'Bouraoui-sincérité' dans mon écriture. Je n'ai jamais trop triché même si j'ai écrit aussi des romans qui ne concernaient pas ma vie mais ils en évoquaient une certaine partie. **Écrire c'est pour moi rapporter la mémoire.**» = archipels identitaires **autobiographiques**, que nous allons rapporter. [C 02]

- Pourtant («Anatomie de ce qui arrive au début», entretien accordé à Gabrielle Rosner, 2008) : «Mes livres ne sont qu'un tout **petit peu de ma vie.**» [C 03] : part immense de la **fiction**.

- Assia Djebar (*Nulle part dans la maison de mon père*, P. 19-20).

- Chez NB, pas d'explicitation de cette scène 'primitive', mais des '**éclats d'enfance**' (A. Djebar) disséminés au gré de l'oeuvre.

- «‘Il y a’ de l’image ou le pied de Catherine Lescault» (Kai Gohara) :

«**Maurice Blanchot** a écrit, en 1976, un court texte de moins d’une page, à la demande de Philippe Lacoue-Labarthe qui préparait un numéro de sa revue. Ce texte à l’air testamentaire qui s’intitulait alors “Une scène primitive” a été repris dans *L’écriture du désastre* avec un changement infime de titre : “(Une scène primitive ?)” et une omission d’un mot du texte : “primitive”. D’après l’analyse de cette modification minime que Lacoue-Labarthe lui-même a présentée, Blanchot, en mettant le titre initial entre parenthèses, aurait “mis en parenthèse” son texte entier, lequel a été engendré en tant que présentation d’une “scène primitive”, pour mettre en question ce qu’on appelle la “scène primitive”.

- Maurice Blanchot écrit ainsi (seconde version du texte, 1980) :

«Vous qui **vivez plus tard**, proches d’un cœur qui **ne bat plus**, supposez, supposez-le [*Après-coup admettant l’oubli de la ‘scène’*] : **l’enfant** -a-t-il sept ans, huit ans peut-être ?- debout, écartant le **rideau** et, à travers la **vitre, regardant** [*Pulsion*]. Ce qu’il **voit**, le jardin, les arbres d’hiver, le **mur** d’une maison : tandis qu’il **voit**, sans doute à la manière d’un **enfant**, son **espace de jeu** [*plus tard : de ‘je’*], il se lasse et lentement **regarde en haut** vers le **ciel** [*le livre*] ordinaire, avec les **nuages**, la lumière grise, le jour **terne** et sans lointain.

Ce qui se passe : le ciel, le *même* ciel, soudain **ouvert**, noir absolument et **vide** absolument [*la nuit neutralisante*], **révélant** (comme par la **vitre brisée**) une telle **absence** que tout s’y est depuis toujours et à jamais **perdu**, au point que s’y **affirme** et s’y dissipe le **savoir** vertigineux que **rien est ce qu’il y a, et d’abord rien au-delà** [*rien, au-delà de l’‘il-y-a’*]. L’**inattendu** de cette scène (son **trait interminable** [*tout indestructible : reste du vide nocturne*]), c’est le sentiment de **bonheur** qui aussitôt submerge l’**enfant**, la **joie ravageante** dont il ne pourra témoigner que par les **larmes**, un ruissellement **sans fin** de larmes. On croit à un chagrin d’enfant, on cherche à le consoler. **Il ne dit rien. Il vivra désormais dans le secret. Il ne pleurera plus.**»

- *Le Chef d’œuvre inconnu* d’Honoré Balzac et *De la Guerre* de Bertrand Bonello.

- «‘Il y a’ de l’image ou le pied de Catherine Lescault» (Kai Gohara) :

«Pourquoi Blanchot a-t-il dû citer la “révélation” ? Autrement dit, pour celui-ci, qu’est-ce qui peut être “révélé” dans la “révélation”, ou si l’on veut, la “(révélation ?)” (...) ? (...) on ne peut pas ne pas se rappeler ici un autre passage sur l’enfance, que l’auteur avait écrit vingt-trois ans auparavant, dans le texte qui ouvre *L’espace littéraire* : “Que notre enfance nous fascine, cela arrive parce que **l’enfance est le moment de la fascination**, est elle-même fascinée, et cet âge d’or semble baigné dans une **lumière splendide parce qu’irrévélée**, mais c’est que celle-ci est étrangère à la révélation, n’a rien à révéler, **pur reflet**”. L’enfance n’aurait donc rien à voir avec la révélation. Alors, comment interpréter la révélation ou, du moins, sa simulation, qui est indiquée quand même clairement dans ce fragment (...) ? (...) Si nous nous arrêtons sur le fragment intitulé “(Une scène primitive ?)”, c’est que la scène qu’il présente nous semble être une scène qui met en question la “scène primitive”, mais que l’on ne peut nommer autrement qu’ “une scène primitive ?” justement. Cette “(révélation ?)” qui serait arrivée dans l’enfance, nous semble indiquer la **naissance de l’ “écrivain”** [*par la lecture qui est déjà ré-écriture*], en tant qu’un événement impossible à situer dans la mémoire (...).»

- «L’exil présenté par l’auteur est un **exil éternel**, sans possibilité de retour puisque les narratrices recherchent, en fait, leur enfance. La mémoire, et l’écriture de celle-ci, apparaîtraient alors comme un **refuge**, le seul ‘retour’ envisageable. A la fin du *Jour du séisme*, la narratrice, qui ne quitte pas physiquement l’Algérie, estime, en effet, qu’elle part : ‘Mon voyage est éternel. Je vais **vers ma mémoire.**’ (P .95).» [C 04] (Amaëlle Mayer)

- «Agonie terminée, agonie interminable» (Philippe Lacoue-Labarthe) :

Le ‘rien’ s’affirme comme *Pas au-delà*, i.e. “accomplissement incessant” [*Mourir*] de la “Mort impossible nécessaire” (cf. déf. lacaniennes de ces deux adjectifs) : “agonie” de l’enfant comme révélation “léthale”, i.e. toujours-déjà oubliée car émergeant de cette mort comme “condition d’impossibilité” [*‘transcendantal’*] de l’écriture, “trait interminable” (M. Blanchot) de la totalité “indéconstructible” (J. Derrida) de la motérialité des lettres, affrontées dans la nuit (vide) désœuvrante de la lecture. Le **passage de la lecture innocente** (fascination de l’enfant, pour “lalangue” de l’Autre) -via le désœuvrement de la nuit neutralisante- à **l’écriture révélée** (révélation s’effaçant dans son apparition) transforme la mort impossible nécessaire en mort possible contingente, i.e. le pas-tout en ‘rien’, par le tout qui se trace/s’efface. Alors que le tout est **léthale**, le rien est **aléthique**, dévoilement dépulsonnalisant la nuit pour mieux pulsonnaliser l’écrit, se faisant -dans le même mouvement- **jouissance** de la lettre et “**fantôme** de l’événement” (M. Blanchot, *Au moment voulu*) oublié. ce sont ces fantômes que nous recherchons.

- MMP, P. 14 : «**Je ne peux pas écrire sur le rien.**», car c’est lui qui fait écrire. [C 05]

- Jacques Derrida à propos des secrets et des fantômes (in *Spectres de Marx*) :

Hôtes hantant en tant qu’autres, les fantômes sont “impropres”, héritage à accepter, assumer, i.e. approprier.

Le niveau fantomatique de l’imaginaire est le “glissement du particulier au général”, de l’événement à ce qui “commence par revenir” (car l’événement est toujours déjà oublié) : “**ce qui nous hante, ce ne sont pas les morts, mais les gouffres laissés en nous par les secrets des autres**”. Ces gouffres abritent cette mort **léthale** («...- pourquoi l’**enfance** s’éprouve comme un manque [?] N’est-ce pas parce que ce temps fait figure de “**paradis perdu**”, dont le ‘je’ aurait été exclu ? Nous sommes alors amenés à

considérer un nouvel axe dans cette 'écriture de la **mémoire**', celui de l'**exil**.' -Amaëlle Mayer) et conditionnent l'écriture **aléthique**. L'exil, c'est d'abord celui de l'innocence, de cette fascination à jamais perdue, avec l'écriture.

- Par ex., MMP, P. 10 et P. 14; PB, P. 32, 97 («L'enfance est un corps **qui n'existe pas**»), 111

- L'origine de l'écriture est léthale, elle ne peut se reconstruire que **fictionnellement**.

- MMP, P. 27 : «Vite **ouvrir les portes** de mon enfance et chercher **ce qui manque** [innocence] ou **ce qui traverse** [rien]» [C 05]

- Enfance comme passage, comme affirmation d'un secret -quelque chose d'intime, fait dans sa chambre. Cf. M. Proust dans *Du Côté de chez Swann* et «Anatomie de ce qui arrive au début», entretien accordé à Gabrielle Rosner, 2008 :

«Ecrire, c'est un peu faire des bêtises dans sa chambre.» [C 06]

- **Secret n°1** : la **naissance de la nécessité d'écrire**. Premier deuil : celui de la fascination induite par 'lalangue' de l'Autre.

b. "Les non-dupes errent" (J. Lacan)

- «Le propre d'un nom propre restera toujours à venir et secret» (J. Derrida, *ibid.*) : quel secret transporte le Nom du Père ?

- Déjà, il réaffirme le premier secret : 'Bourauoui' signifie 'père du conte' (GM, P. 128) : la nécessité d'écrire permet d'échapper à la fascination mais pas au père car son Nom enferme un second secret, par sa **Loi symbolique**.

- GM, P. 16 : «Cet homme [*Amar*] est mort. Je ne l'oublierai jamais. **Chaque homme croisé portera son image, une image fantôme qui rompt l'enfance.**» [C 07], i.e. qui rompt la fascination. Le deuil de la fascination engendré par le père sera renouvelé avec chaque homme, sauf si ce dernier porte en lui/avec lui un trésor fantasmatique.

- Les hommes, le plus souvent sur le **modèle du Père** (lui-même dans la tradition algérienne patriarcale), sont généralement - surtout les hommes algériens- des "**noyés**" (à cause la mer-e-), des hommes indifférenciés, un général anonyme, un '**ils**' souvent lié à la mort, donc au S : nous pouvons les appeler des 'hommorts'. Cette assimilation systématique provient d'une part d'un **manque/ d'un déficit de père aimant** (i.e. imaginaire, fantasmatique, dans l'enfance).

- Ce manque de Père I amena -conjointement- un **défait de sexualité**, et, la **fiction de l'homme violeur** (enlèvement) marquant la **fin de l'enfance**, écriture de cette violence liée aux hommorts, cette impossibilité de se lier à eux.

- GM, P. 27 : «Ici [*en Algérie*] je suis dans le secret des hommes d'Alger», «j'organise ma vie dans [ce] secret.» [C 08]

- «Ecrire, c'est retrouver ses fantômes», entretien accordé à *L'Express*, 2004 :

«Tout naît là, dans l'enfance. **Petite, je voyais bien où était la force: du côté des hommes, de cette oppressante forêt d'hommes.** Je voyais comment, dans la rue, ma mère, puis ma sœur, étaient la proie d'un désir masculin permanent. Je n'en ai pas ressenti de la répulsion envers les hommes, non. **J'ai voulu être comme eux: anonyme comme un homme**, puissante comme un homme. Du côté de la force et du pouvoir. Quand je faisais les courses avec mon père, je mettais un jogging, j'avais les cheveux très courts et une apparence androgyne, et j'étais très fière. Je me disais : 'La vraie vie est de ce côté-là !'» [C 09]

- GM, P. 39 : «Je veux être un homme» pour «perdre la peur.» [C 10] de leur violence, issue de la mort fascinante. Toujours 'plus-d'un', comme les fantômes, les hommes sont comparés à des "ombres" envahissantes. La narratrice aimerait s'y perdre. Leur lieu est la "rue", où ils deviennent des "chiens", animalisés car dépourvus d'imaginaires propres, ces hommorts hantent la narratrice et semblent l'appeler à les rejoindre. Ainsi, la **fiction de l'homme qui tente d'enlever Nina** (GM, P. 47 : «Cet homme fonde la peur. Cet homme est ma peur.» [C 11]), de l'attirer vers la forêt masculine et fantomatique, est vécue comme une tentative de viol, comme une **dépossession de sa féminité**. Ce rappel de sa fragilité féminine l'amène à redoubler, névrotiquement, son désir de devenir un homme, pour conjurer ses fantômes. Du coup, elle court le risque de **s'aliéner aux hommorts**, à cette forêt fantomatique devenue son maître, ce à quoi elle obéit pour échapper à sa violence (GM, P. 48).

- Mais Nina n'est pas dupe : sa fragilité lui rappelle sans cesse sa féminité car à chaque fois qu'elle tente de se fondre dans la masse des hommes, il y a quelqu'un pour l'en distinguer, pour lui rappeler qu'elle est une fille (GM, P. 38-39, par ex. : Paola; c'est très souvent une femme qui lui rappelle sa féminité). Du coup, elle erre entre son désir d'être homme -d'errer avec eux, avec ces non-dupes- et sa féminité qui revient par la parole de l'Autre incarné fémininement : symptôme.

- GM, P. 62 : «Je passe de Yasmina à (...) il fera résistance.», 4ème de couverture [C 12]

- GM, P. 35 : «Ne pas choisir, c'est être dans l'errance.» [C 13]

- Les autres hommes sont simplement des images de la part masculine de Nina, des "doubles" masculinisés, donc des **avatars de son désir de devenir un homme** : par ex., Amine et Julien (GM, P. 70, 170 et PB). Nous reviendrons sur ces doubles -en partie 2- car ils incarnent aussi l'homosexualité et l'exil identitaire. Cependant, trois exceptions : 1. le **grand-père maternel**, décrit comme aimant et détenant un savoir indispensable à la quête identitaire de Nina (GM, P. 101, 143); 2. **Hervé Guibert** (MMP), nous y reviendrons aussi -partie 3 et 4-; 3. le **jeune artiste** -quoique 'queer'- (AMPMP), nous y reviendrons -partie 4-.

- **Secret n°2** : l'**errance d'une sexualité en défaut**, pour la narratrice, moi idéal de l'artiste.

Deuxième deuil : celui de la fascination pour la force masculine.

c. Mère-île et “Algésie” (P. Boissard)

- La **Mère** est l'île principale dans les eaux de l'écriture bouraouite : la mère *comme* île et la mère *des* îles, c'est-à-dire des 'elles'.
 - **Algésie** est un mot-valise créé par Philippe Boissard pour signifier la sensibilité à la douleur (algésie) développée par l'Algérie (presque toujours symbolisée par Alger) et par l'exil lié à elle, mais aussi pour signifier la sublimation de cette douleur.

- «*Ecrire, c'est retrouver ses fantômes*», entretien accordé à *L'Express*, 2004 :

«Nous sommes **dépositaires de secrets que nous ignorons** et qui font néanmoins **souffrir**.» [C 14]

- C'est en évitant le réel jusqu'alors toujours associé à la mère (désir pour elle) et à l'Algérie (appropriation du corps et pulsionnalité) -pour devenir artiste- que NB lyricise l'Algérie par l'absence et sublime la mère, par esthétisation voilante.

- La noyade, dans la mer(e) ou la piscine -son avatar-, semble la seule issue face à l'écrasante violence des hommes, métaphorisés par le soleil algérien, d'une chaleur intenable. Cette violence liée aux hommorts est toujours-déjà là, comme héritage à supporter.

La mère, pour échapper aux hommes. C'est pourquoi le lien avec la mère est si présente dans l'oeuvre bouraouite. Mais ce rapport devient vite étouffant, pesant, la narratrice ressent alors la nécessité de **respirer** par l'écriture, puis d'en jouir.

- MMP, P. 30 : «L'écriture est aussi l'écriture du corps de ma mère.» [C 15], mais c'est un corps qui étouffe : «je prends, à cet instant, la place de ma mère, quand je pense qu'il faudrait que je tue le père de ma mère pour qu'elle respire enfin.» (P. 86) [C 16]

- Ce **meurtre symbolique** que Maryvonne n'aura jamais pu faire, Nina va le réaliser -par l'écriture sublimante-, avec sa propre mère. Cette nécessité du meurtre pour pouvoir respirer et renaître aboutit au '**lyrismystique**' (via la «beauté de la mort», par exemple, qui revient au long de l'oeuvre). MMP, P. 151-152.

- **Mère étouffante** : «Parfois je pense que dieu me regarde et ça m'empêche de me donner du plaisir, puis, si je réfléchis, c'est toujours ma mère qui me regarde.» (extrait de *Avant les Hommes*) [C 17]

- MMP, P. 100-102 : «C'est *vivre toutes les deux* (...) pour un rien.» (mère étouffante et exil) : **seconde naissance** [C 18]

- BM, P. 24-27 : meurtre et humiliation de la mère ! Jouissance de l'écriture, de la violence poétique des propos [C 19]

- «**Je deviens la mère de mon enfance.**» (*Le Jour du séisme*, P. 54) [C 20]

- VI, P. 68-72 : Alger (“ma ville”, comme “ma mère”, “vieille fille”, étouffante et vieillissante) : R-I-R.

- **Exil algérien** : GM, P. 24-25, 77 : «L'Algérie reviendra comme un fantôme (...)» [C 21]

- GM, P. 95 : «[Alger] est dans le corps, elle hante.» [C 22]

- GM, P. 171 : «L'algérie n'est pas dans ma langue. Elle est dans mon corps. L'Algérie n'est pas dans mes mots. Elle est à l'intérieur de moi. L'Algérie n'est pas dans ce qui sort; elle est dans ce qui dévore. Elle est physique. Dans ce que je ne contrôle pas. Dans mes excès. Dans mes exigences. Dans ma volonté. Dans ma force. L'Algérie est dans mon désir fou d'être aimée.»

- MMP, P. 116 : «Il y a un fantôme de l'Algérie comme il y a un fantôme de celle que je fus.» [C 23]

- GM, P. 110-111 [C 24], 142 : le teckel/caniche nain **Jasmine** : refuge algésique, image de Yasmina, part algérienne de Nina.

- «*Ecrire, c'est retrouver ses fantômes*», entretien accordé à *L'Express*, 2004) :

«J'avais gardé de l'Algérie une idée fantasmée, celle du bonheur absolu. **C'est un pays sublime, le lieu de mes premiers chocs esthétiques, de mes premiers désirs, des sensations fortes, y compris la peur...** J'avais une expérience charnelle de la terre algérienne: la mer, les Aurès, les montagnes de l'Atlas que j'avais parcourues avec ma sœur et ma mère. Nous étions deux petites filles, accompagnant une femme blonde au volant d'une voiture bleue dans le désert. Oui, c'était une image du bonheur... Il m'a fallu me remettre de cette nostalgie-là. Et puis, le temps a tout recouvert. Aujourd'hui, vingt-trois ans après ce départ, je suis une femme occidentale et j'adore la vie. **Mais il y a parfois une forme de sensualité orientale, une gravité dangereuse et typiquement algérienne qui me traverse.** Ce peuple est un étrange mélange d'intelligence fulgurante, d'humour noir, de poésie et d'autodestruction. Ce pays fort, viril, fier, bouillonnant tombe souvent du côté de la tristesse et des excès. Sans doute parce qu'il n'a pas eu beaucoup de chance dans l'Histoire. **Si je n'étais pas traversée par cette identité, peut-être n'écrirais-je pas ?**» [C 25]

- Dès lors, deux rapports aux femmes sont à distinguer : soit, de nouvelles incarnations de l'Autre : **Françoise** (PB, P. 116), l'**Amie** (Dans toute l'oeuvre, et notamment : MMP, P. 46, 105, 146), la **Psy** ('sujet-supposé-savoir' : personne à laquelle la narratrice s'adresse), par elle, enfin, le **lecteur** (au final, c'est toujours lui qui endosse la place de l'Autre, du lieu de la parole, surtout une fois que l'oeuvre est finie, qu'elle échappe à l'artiste : «présence inconsciente» -entretien accordé à *Mediapart*); soit, des **inconnues** qu'elle va désirer, des femmes radicalement différentes, amenant le retour de la fascination. Nous reviendrons sur ces dernières dans les 3 parties suivantes.

- **Secret n°3 : sublimation de la mère-île et de l'Algérie** -source de la sensualité adolescente, avec le corps des mauresques-, par l'écriture algésique. Double deuil : celui de l'enfance algérienne et celui du **désir** de la mère.

II. Adolescence : îles aux restes.

a. Désirs

- Le désir, avec l'ado, se porte et se forge sur des **inconnues**, via de nouvelles expérimentations.
- Reste d'elles = **cause**, leur regard ou leur voix, généralement : métonymie du manque-à-être. Devenir... (fantômes → fantômes).
- Olivier Douville, *De l'adolescence errante* : pour eux (les ados), formuler une demande ou un désir est souvent ressenti comme une menace, le risque de la rencontre est grand, ils errent pour **expérimenter l'espace**, tant géographique que topologique et sexuel, "naufragés de l'errance", nomades en souffrances, ils recherchent un sens auquel s'adosser. Le **corps** devient le foyer des dangers, des limites à rechercher, vers la mort, parfois vers l'amour. O. Douville explique comment ils sont "vomis par l'Autre", rejetés de la parole identificatrice, dans la difficulté à lier désir et pulsionnalité. Enfin, le salut de l'ado vient du **contact**, préalable à tout transfert possible, à cette époque charnière de ma vie. Le contact des corps est la clé du passage à la vie adulte.
- VI, P. 50-59 : **Ourdhia**, la nomade : "Du désert du désir au désir du désert" (R. Bivona) - vers un lieu où le désir ne soit plus en souffrance, vers un lieu où il soit acceptable. P. 50, 53 : sublimation, **désert arrive par le contact du corps d'Ourdhia**. [C 26]
- S'il s'épanouit véritablement avec **Marion** (nous y reviendrons dans la dernière sous-partie), c'est avec la **Chanteuse** qu'il s'exprime le plus explicitement (MMP, P. 32-35, 50 : «il y a toujours le corps de la chanteuse endormie sur son lit, j'ai cette image d'elle, l'abandon. Il y a ce décollement de la réalité.» [C 27], 116 : "l'une contre l'autre", "je n'ai **pas peur**") : reprise de [C 01]
- Ainsi, le devenir du désir absorbe la peur, ce sont deux mouvements liés, comme des vases communicants.

- GM, P. 70 [C 28], 170 [C 29] : **Amine**, part masculine homosexuelle de Nina
- L'**homosexualité** (dans le "Milieu des filles", adolescence -tardive et française- à la recherche du désir) :
- PB (autoadographie), P. 13 (18 nov. 1987) [C 30], 15 (20 déc. 1987) [C 31], 20, 35, 38 (19 sept. 1988 : «je reprends ma course amoureuse. Elles s'appellent F., K., S., ce sont trois amies, qui m'embrassent à tour de rôle, à quelques jours d'intervalle.») [C 32], 96 (22 jan. 1989, définition de l'homosexualité) [C 33].
- «*Ecrire, c'est retrouver ses fantômes*», entretien accordé à *L'Express*, 2004 : l'**homosexualité** «L'homosexualité, **ce n'est pas une identité**», c'est un positionnement érotique. [C 34]
- Gisèle Chaboudez, *Rapport sexuel et rapport des sexes*, annexe : refuge d'un "rapport complémentaire", où chacun trouve sa place, désir homo. transpose la fonction d'objet du désir au même sexe, en un lien **plus direct** avec l'angoisse. Il y a une différence assez nette entre l'"**homosexualité**" (Lacan) -consistant dans le désir des hommes entre eux- et l'**hétérosexualité** -consistant dans le désir pour les femmes, que l'on soit homme ou femme, donc hétéro au sens propre ou lesbienne : entre hommes, il y a surtout un gain de jouissance, entre femmes, un **gain de désir** (cf. PB); entre hommes, il y a une pulsion métaleptique "infinie", toujours reportée, envers les femmes, il y a un **rapport au vide** toujours différent alors que chez les hommes, c'est surtout un rapport à la mort (cf. HG); enfin, les homosexuels sont surtout dans le "jouir de" alors que les lesbiennes sont surtout dans le "**faire jouir**". Mais les rapports plus directs avec l'angoisse risquent d'accroître les peurs.

b. Angoisse & Peurs

- Reste = **narratrice** (dans l'angoisse), rapport à la mort, à la possibilité de l'impossible existence, **réduction** du moi.
- Reste d'elles = **conséquence** (dans la peur), i.e. autres réduits aux regards, par ex... Désêtre... (fantômes → fantômes).
- Liste des **phobies** (MMP, P. 82-83 : «je peux vous dresser ma liste de phobies [terme technique pour 'peurs'] (...) violence.» [C 35] -perte de contrôle, laisser aller, violence de la vie- 93-94 : «Il faudrait faire un livre de **voix** (...) : la **peur**.» [C 36])
- MMP, P. 152-153 : «Moi aussi (...) peur des autres» (maladie de la peur s'insinue, hante la famille : fatum ?) [C 37]
- MMP, P. 73-76 : soigner la peur autrement que par la drogue ou par l'ivresse des rythmes, comme le rap : par l'**écriture**.
- **Angoisse** dans tous (MMP, P. 95-96, par ex. : «La **chose** (...) mon corps.» [C 38]), peur du **rien**, soutient toutes les peurs.
- Mais, au-delà de la mort, c'est le «vertige de la vie» (GM, P. 124-125 [C 39]) que Nina ne parvient pas à assumer. C'est aussi pour cela qu'elle se tournera si souvent vers la violence, libérant ses pulsions, pour **éprouver sa vie**, et surtout vers l'**écriture comme abri**.

c. Pulsions

- Reste = **telos** à satisfaire (regard, en particulier) : métonymie du manque-à-avoir.
- Scène primitive oedipienne (VI, P. 36-39) : choc de la monstruosité des relations sexuelles [C 40] : fonde l'angoisse devant les pulsions masculines, c'est déjà cette violence qui l'oriente vers les désirs homosexuels.

- **Puberté, déflorescence** et ‘vaginographie’ (adolescence algérienne : découverte du corps) : ex. de la scène du «cintre» (dans VI, P. 13-14 : appel fantasmatique à la déflorescence [C 41], 30-33 [C 42] : 32-33, 35 (vagin de la mère - vagin de la fille : “nous reliait” : mise-à-distance adolescente !) [C 43], 61 : «dans le royaume des hommes je suis LA souillure» [C 44], 104, 107-109 (violé par le cintre, figure de l’incube -et de la mort-, démon nocturne) [C 45], 116, 123-124).
- Regard “vampirique” (M. Segarra) de la voyeuse : source des fantasmes, violence de la rue imaginée.
- Rosalia Bivona («*La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui : érotisme et fantasme») : P. 278-279.
- Nous avons souligné que l’écriture bouraouite est une écriture qui saigne, il faut aussi le prendre comme métaphore du sang menstruel, assimilé à l’impureté, ainsi, son écriture est aussi une **écriture qui souille**, satisfaisant aux pulsions infantiles.
- VI, P. 138-139 : **Quitter l’enfance** (“quitter ma chambre d’enfant”, par l’adolescence, l’appropriation d’un corps pulsionnel).
- **Violence** extrême, cathartique et jouissive, dans BM (exographie), P. 44-45 [C 46], VI, P. 71-73.
- **Transition sur le cycle** violence-honte-hantise-violence (MMP, P. 86 : «je cours (...) taisez-vous donc.») [C 47] : silence du réel.

III. Vengeance : îles aux spectres.

a. De l’“hontologie” à l’“hantologie”

- Définitions : ‘**Hontologie**’ (J. Lacan) parle de la honte à assimiler le réel à l’être, cette honte provenant de ce qui du réel -en tant qu’impossible- ek-siste à l’être, et ne peut donc pas être circonscrit par l’ontologie classique : l’hontologie nous parle donc de ce qui insiste : de ce reste qui manque à l’être, mais comme dénié. ‘**Hantologie**’ (J. Derrida) nous parle d’une “logique de la hantise”, de ce qui commence en revenant, spectralité d’un spectacle secret, incompréhensible et inconditionnel : par le déni-de-reste.
- «Chaque pas me transforme. **Je deviens une femme hantée par la vie.**» (*Le Jour du séisme*, P. 13) [C 48]
- MMP, P. 44 : «puis il y a le bruit de ma honte, qui descend au fond de moi» : réel est silencieux. (cf. *Mulholland Drive*) [C 49]
- MMP, P. 80 : «Là encore (...) les yeux clôts» [C 50] - honte de la mort, de la jouissance, bref du réel hantant
- GM, P. 21 : «Je ferme mes phrases par ‘hachma’ [*la honte !*]» honte de sa différence, 39 : «Ma honte ferme ma vie.» [C 51]
- BM, P. 29 : honte renforce la violence si elle se montre comme un revenant qui soudain revient (monstre).
- «**Ecrire, c’est retrouver ses fantômes**», entretien accordé à *L’Express*, 2004) :
- «**Ecrire, c’est retrouver ses fantômes.**» [C 52]

b. De la violence à la vengeance

- Par une collection d’images, il faut «**fixer** la vie» (MMP, P. 82), la voiler, la transformer en semblants, pour ainsi, recueillir toute sa violence et la **relacher** dans l’écriture, pour accueillir la honte et en jouer par l’écrit, pour se venger par l’image ainsi fictionnalisée, par la jouissance de ce qui apparaît : recueillir pour irradier.
- GM, P. 135-136 : se venger des petites hontes quotidiennes. [C 53]
- Comment arrive cette grande puissance, presque virile, que l’artiste ressent, dans sa jouissance d’écrire ?
- «**Ecrire, c’est retrouver ses fantômes**», entretien accordé à *L’Express*, 2004 :
- «L’amour et l’écriture ont la même origine charnelle, ils absorbent les mêmes forces, ils viennent du **même brasier**. L’écriture est un acte presque sexuel, le plus intime qui soit. Chaque publication est un vrai drame : je ne possède mes livres que lorsque que je les écris. Ensuite, le livre appartient à ceux qui le lisent. Je me vois plus comme une artiste que comme une intellectuelle. **Mes livres viennent de mon corps, et pas seulement de ma tête. De mon tourment plutôt que de mon intelligence.** Quand j’étais enfant, j’étais un cancre à l’école, mais je peignais des choses étranges et abstraites. Ce que je ne suis pas parvenue à contrôler par la peinture, je l’ai fait en écrivant. Quand j’ai rédigé ma première nouvelle à l’âge de 9 ans, j’ai ressenti **une vraie ivresse, une grande puissance (...)**» [C 54]
- MMP, P. 23-24 : la **beauté** de la mort manifeste cette puissance sacrée qu’offre l’écriture, 55 : puissance de **négoiation**. [C 55]

c. De la sexualité à la danse

- Associant **mort et nudité** (influence de Bataille), l’artiste cherche néanmoins à éviter d’explicitier la **sexualité**, la voilant très souvent. En effet, pour elle, c’est une **faiblesse**, à l’envers de la puissance d’écriture, à conjurer. Comment ?
- MMP, P. 46 : «Les morts sont chaque fois ressuscités par notre langage» [C 56], c’est un danger, 70-71 : «je ne pourrais pas dire (...) les mots glissent sur cela» [C 57], 130 : «dans la mort, il y a mon impression d’immense sexualité» [C 58].
- Dans l’Amour, la jouissance est repoussée, difficulté encore adolescente à lier désir et jouissance.

- AMPMP, P. 37 : «j’aimais l’attendre», phrase résumant bien la distance d’évitement propre à NB, concernant la sexualité.
- «Anatomie de ce qui arrive au début», entretien accordé à Gabrielle Rosner, 2008 : c’est un “amour courtois”, il y a toujours une “pudeur” à dire ces choses, c’est un désir sublimé, une “espèce de folie bienheureuse”.
- **Mais**, exception d’Hervé Guibert («Il a dansé dans ma bouche», in *Le Mausolée des Amants*, nous y reviendrons) : idéal de **liberté**, au sens nietzschéen : «(...) on peut imaginer une joie et une force de souveraineté individuelle, une **liberté du vouloir**, où l’esprit abandonnerait toute foi, tout désir de certitude, exercé comme il l’est à se tenir sur les cordes légères de toutes les possibilités, à **danser même au bord de l’abîme**. Un tel esprit serait libre *par excellence*.» (P. 355 du *Gai Savoir*)
- **Opposition** : danse de la vie (liberté, y compris sexuelle) vs. danse de la mort (enfermement symptomatique).
- GM, P. 28 : «Je danse pendant des heures. C’est une transe suivie du silence.» [C 59]
- MMP, P. 33, 64 : «Il n’y a aucune limite (...) dans mes yeux» : la **liberté** ! [C 60]
- PB, P. 89 : «Je suis toujours un corps qui danse.» [C 61], 104 : «Ecrire serait aussi danser, c’est-à-dire suivre ses lignes de sang.» [C 62], c’est en suivant ces lignes, que ce sang va coaguler par le sens de la liberté, d’une coalescence.
- A l’opposé, danse macabre : BM, P. 8 : «C’est la danse du désir et de la mort au son du souffle rond des hommes.» [C 63]
- Le **corps se libère** plus facilement dans certains lieux, des **ailleurs résiliants**.

IV. Résilience : per-îl(e)s perdues.

a. Topographie de l’Ailleurs : Refuges

- **Outre-mer(e)** (au-delà de la Méditerranée, de la Mère : GM, P. 178 : «En Algérie (...) à venir» [C 64] : le **rocher**) : **ciel** (GM, P. 137 : J’ai toujours aimé le ciel. Sa couleur. Ses nuages. Ses tourbillons. Sa pureté. Cet immense secret qui le traverse.» [C 65], 148 : «On adore le ciel.» [C 26])
- **Nulle part** (utopies -GM, P. 139 : «[Ce sentiment] d’être sans lieu. En équilibre au-dessus du vide»- : **désert** -GM, P. 43 + [C 26]- et **nuît** -PB, P. 68 : «Entrer dans la nuit, c’est retrouver son corps» [C 67]-, opposé à la nuit dans BM)
- **Plage** : GM, P. 177 : «La plage est un lieu témoin», “sans repères”, “sans attaches” [C 68]
- **Rome** : GM, P. 189-192 : «Je suis devenue heureuse à Rome» (P. 191) [C 69]
- **Forêt** : VI, 110-113 : «L’Hymne à la Vie» ! [C 70]
- Ces divers lieux dans l’œuvre -où se retrouve la narratrice- mettent en abyme le **lieu d’énonciation** de l’artiste NB.

b. La Greffe du Dehors : Edens identitaires

- “**Reliance**” (Imaginaire), “**Résilience**” (Réel) et **intertextualité** : définitions
- «Il nous a ensuite semblé important de créer un cadre conceptuel chargé d’établir une analyse qui prenne en compte la spécificité de l’imaginaire migrant, fruit d’un **parcours chaotique et spirillaire**. La littérature migrante véhicule en effet **une charge traumatique que l’écriture évacue**, parfois provisoirement seulement, et dont les effets se lisent sur le migrant. *Ce trauma*, vécu par la charge de l’exil, se perpétue dans la généalogie et s’inscrit comme une incontournable tragédie susceptible cependant d’être dépassée.

La métaphore du **corps déplacé, du corps souffrant et du corps mémoriel** nous a paru pouvoir figurer les étapes de la construction migratoire, d’autant plus qu’elle se double dans l’enfance par le passage, lui aussi traumatique, de l’état d’enfance vers l’état d’adulte.

La **migration renvoie dès lors au corps déplacé**, à la recherche d’un lieu où s’inscrire, se fondre. A la fois réelle et mythique, fondatrice de l’histoire des origines, elle installe le déplacement comme une **composante d’une extranéité permanente**. Mais ce corps déplacé est d’abord un corps souffrant, qui expérimente sans cesse le dépassement de cet état. **Le migrant est un être résilient au sens où l’on considère qu’il est capable de dépasser le trauma**; cependant cet état relève plutôt de la **résilience** dont le *a* véhicule l’idée d’un processus dynamique, jamais figé et infini, signe d’un devenir [cf. J. Derrida]. A la suite de ce processus, la littérature migrante s’inscrit dans une **reliance** enfin possible. La **reliance**, concept d’Egard Morin, est le fait de **créer du lien**, de se relier avec les autres, comme **antidote à l’angoisse intrinsèque de l’homme. Reliance avec la mémoire, avec le passé, avec la filiation généalogique et littéraire, reliance des images avec le texte (...)** » (Anne Schneider)

- La **reliance** bouraouite est essentiellement celle engagée par son oeuvre, par son lyrismystique. Notre exposé s’intéresse surtout à la **résilience** rendue possible par cette écriture. Par exemple, par la **reliance intertextuelle**.

- «Aucune oeuvre n'est créée ex nihilo, et le roman n'échappe pas à la règle. Julia Kristeva, dans son ouvrage *Séméiotiké*, propose une définition de l'**intertextualité** :

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

- Rythmes et thèmes de Marguerite **Duras**, érotisme et rapport violent à la mère de George **Bataille**, journal d'Anaïs **Nin** (pour PB), Hervé **Guibert** (donc, encore un certain Bataille), Leïla **Sebbar**, etc. + des films, en particulier ceux de David **Lynch** (ex. de *Mulholland Drive*), + un bon nombre de chansons, enfin.

- Ex. majeur de Guibert :

- «J'ai souvent pensé que **Guibert** était une sorte d'amant de papier. Sa lecture est charnelle. Je songe aux débuts de certains de ses romans, aux corps de ses amants, à sa force -son incroyable force-, à sa voix étrange, à son visage, triste et grave, à sa beauté, entêtante.» : (Nina Bouraoui, par email, le 11 octobre 2006) :

«1) Selon-vous, quelle importance l'oeuvre d'Hervé Guibert occupe-t-elle dans le champ littéraire (et photographique) des 30 dernières années ?

Hervé Guibert, c'est l'**invention de soi**. Aussi bien en littérature, qu'en photographie (qu'il qualifiait de pratique amoureuse). Guibert écrit avec ses yeux, avec le corps entier. C'est une littérature sensuelle, voire charnelle. Toujours juste. Toujours là. Il avait un don, je crois, pour **révéler** (tel le bain révélateur), les **secrets du monde**.

2) En quoi la lecture des textes d'Hervé Guibert, que vous citez dans certains de vos livres ou évoquez dans des entretiens ou articles, a-t-elle une **influence** dans votre propre travail d'écriture ?

Guibert a **libéré mes peurs** et mes tabous. Il se mettait sans cesse en danger. On devrait toujours écrire avec cette idée, avec cette urgence. Il y a chez lui un vrai souci du mot, du style. Ce n'est pas un écrivain de l'intime. **C'est un écrivain de l'intérieur, c'est-à-dire de la matière vivante. Chaque livre est le livre de la vie.**

3) Hervé Guibert déclarait avoir ce qu'il appelait des "frères d'écriture" dont le travail "irradiait comme une transfusion" ses propres textes... Le considérez-vous, à votre tour, comme "un frère d'écriture" ?

Il est plus qu'un frère. Il est comme un père, puisqu'il y a **cette idée de transmission**. Lire H.G, c'est apprendre à écrire.» [C 71]

- «Le temps d'Hervé Guibert est un temps fixe ou fixé, il n'y a ni avant, ni après, il se tient au centre d'une ligne, comme un centre de gravité vers lequel on se dirige; on ne se cogne pas à Hervé Guibert, on l'embrasse. Et nous regardons par lui, et avec lui, Vincent (*Fou de Vincent*, éd. de Minuit, 1989) danser sur Kiss, de Prince ; *a kiss, just a kiss*, juste un baiser sur le front de l'ange blond qui nous dit : La photographie est une pratique amoureuse.» [...] Hervé Guibert écrit, avant tout, sur le désir, et le désir d'écrire. Et nous désirons avec lui. **Hervé Guibert est un incendie. Le feu est là, vaste, grandiose, c'est un feu de joie, sur la peau, sur sa peau, un feu de l'intérieur, c'est une implosion.**» (hommage dans *Le Monde*). [C 72]

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

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

Le roman d'Hervé Guibert retrace le parcours du personnage-narrateur, après qu'il eut appris sa contamination par le virus du Sida. Le **corps, en tant que lieu physique** où se lit l'avancée de la maladie, tient donc une place essentielle dans ce roman. Hervé Guibert mène en parallèle, et de manière indissociable, une réflexion sur la mort, étant donné que la maladie oblige à vivre avec "l'accoutumance d'un mort très proche." (P. 184). Ces deux thèmes sont aussi obsessionnels chez Nina Bouraoui [...]

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

Depuis que j'ai douze ans, et depuis qu'elle est une terreur, la mort est une marotte. [...] Je ne cessai de rechercher les attributs les plus spectaculaires de la mort, suppliant mon père de me céder le crâne qui avait accompagné ses études de médecine [...]. Et puis je [suis] passé à un autre stade de l'amour de la mort, comme imprégné par elle au plus profond je n'avais plus besoin de son décorum mais d'une intimité plus grande avec elle, je continuais inlassablement de quérir son sentiment, le plus précieux et le plus haïssable d'entre tous, sa peur et sa convoitise. (P. 158-59)

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

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

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

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

- Ainsi, écrire serait une expérimentation à base de divers composés culturel et textuels, à confronter : «[A chaque écriture d'un nouveau livre], j'entre dans un **laboratoire**.» («Anatomie de ce qui arrive au début», entretien accordé à Gabrielle Rosner, 2008) [C 73]

- R. Bivona, «Nina Bouraoui : un auteur ‘greffé’ entre l'Algérie et la France» : la greffe suture l'écriture saignante car “Chaque texte greffé continue d'irradier vers le lieu de son prélèvement, le transforme aussi en affectant le nouveau terrain” (J. Derrida, *La Dissémination*), chaque apport d'images -fantasme ou fantôme- est ainsi susceptible de coaguler, via un style propre. “Nina Bouraoui a un espace à elle, **un espace construit grâce à la greffe et en même temps mobile, migrant, qui n'a pas été nommé, mais qui nous interroge puisqu'il dérive aussi bien d'une greffe que d'une pulsion centrifuge, excentrique et iconoclaste**, capable de projeter dans un lieu ‘autre’, dans l'espace protéiforme de l'interdit, des fragments de texte” (R. Bivona). Ainsi, **le style kaléidoscopique de NB peut fort bien être synthétisé par la phrase dérridienne : “L'hétérogénéité des écritures, c'est l'écriture elle-même, la greffe.”**

c. L'espace de l'Amour : Ouverture

- Effet de l'Amour : M. Mokeddem, *Mes Hommes*, P. 161

- MMP, P. 49 : «L'amour est une remontée vers la jeunesse.» [C 74]

- Ainsi, **Marion, premier amour** : PB, P. 50 : «En fréquentant le Milieu des Filles, je suis tombée, à nouveau, dans l'amour de Marion.», «Marion est un mythe» [C 75], 78 : «Marion n'étais pas une fille, c'était une femme.» [C 76], 83

- Puis la **Chanteuse** [C 01] et **Diane de Zurich** (au fil de MMP)

- Trilogie masculine : HG → A. (MMP, P. 117-119) : contemplation, 1ère étape → P. (AMPMP) : sublimation, 2ème étape

- «Anatomie de ce qui arrive au début», entretien accordé à Gabrielle Rosner, 2008 : rencontre idéalisée, débuts éphémères :

“beaux, précieux et dangereux”, “ce qui s'achève sans le dire”, c'est l'événement du **tomber amoureux**, maintenant “hors du monde”. C'est un “palimpseste des autres livres” (“palimpsestes de visages amoureux” aurait dit JM Maulpoix). Le “désir d'écrire est venu par un désir de fin du silence”, ce silence amoureux. L'amour devient “simple”, très “fixé”, “accessible”, il “donne envie de tomber amoureux”. “La vie des livres se poursuit dans la vie des personnes”, c'est pourquoi ils influent aussi l'Amour. Ce livre est, surtout, “l'anatomie de ce qui arrive au début”, là où l'Amour est mystérieux et envoûtant, encore **ouvert à tout**. [C 77]

- AMPMP, P. 32-33 : «L'amour (...) je gagnais en force.» [C 78], 37, 48-50

- «Homosexualité», entretien accordé au *Monde*, 2004 :

«(...) **j'écrivais pour me faire aimer. Aujourd'hui, j'écris parce que j'ai aimé.**» [C 79]

Conclusion

- Le **‘savoir vertigineux’** dont parlait Blanchot quel est-il, au final ?

- «Homosexualité», entretien accordé au *Monde*, 2004 :

«(...) je parle de ce qu'il y a de plus important dans ma vie, de **ce qui me constitue : les femmes et l'écriture.**» [C 80] : d'abord, de la **nécessité d'écrire sur les femmes et de leur rapport à l'artiste.**

«Oui, l'écriture est une pratique amoureuse. **Chaque livre est un rendez-vous clandestin. J'ai trompé toutes les femmes de ma vie avec les personnages de mes romans !** J'ai la même folie, la même obsession que lorsque je tombe amoureuse. Je l'avoue, c'est insupportable pour les autres. Il y a des jours sinistres aussi, quand l'écriture ne vient pas. C'est la fin du désir alors, et c'est horrible ! Je pense que les forces du désir et que les forces de l'écriture prennent dans le **même brasier**. *Poupée Bella* est un livre sur le milieu des filles mais aussi sur les **secrets de l'écriture**.» [C 81] : ensuite, **le rapport conflictuel entre la vie érotique et la vie littéraire**, l'une devant transiger avec l'autre, la jouissance d'écrire devant se conjoindre à l'Amour.

- PB, P. 48 : «**La vie heureuse c'est aimer et écrire à la fois.**» [C 82], 96 : «**Ecrire est aussi une façon de se rassembler, de se retrouver à l'intérieur de soi.**» [C 83], 124 : «**Il faut assumer son écriture./Il faut défaire le lien.**» [C 84], défaire les liens du sang pour coaguler du sens.

- AMPMP, P. 50 : «Les livres constituent une **résistance au vide.**» [C 85]. Une arme face à l'angoisse.

- «Mon enfance ouvre le jardin, *el boustain*. Elle dicte et impose. Elle construit une école, *el madrassa*. Elle prend et remplace. Elle écrit, *kataba*. L'enfance est un lieu ouvert. Elle est, soutenue.[...] Elle porte deux visages.[...] Elle se transmet. Elle fait -*âmala*- la mémoire. Mon enfance dévore ma vie.» (*Le Jour du séisme*, P. 48) [C 86] : **l'enfance est un foyer indélébile de l'écriture.**

- «*Ecrire, c'est retrouver ses fantômes*», entretien accordé à *L'Express*, 2004 :

Croyez-vous que l'on est à jamais prisonnier de son enfance?

«Je l'ai longtemps été. Je le suis moins. Mais je ne pense pas qu'on puisse en sortir tout à fait. Pour ma vie de femme, les peurs de mon enfance ont été des fardeaux. **Peur de la nuit, du gouffre, de la solitude, de la rue** : un jour, dans un parc en Algérie, un homme m'a pris la main sous les orangers, il a tenté de m'enlever, mais ma sœur m'a sauvée... **Peur des hommes**, peur des autres, peur de la mort : j'admets que le corps vieillisse, se transforme, mais **je n'accepte pas la disparition**, je ne supporte pas l'idée que mes parents puissent partir. Peur de la condition humaine: dans l'enfance, il y a une forme d'éternité, de naïveté... **J'ai traîné toutes ces angoisses. Et puis, j'ai négocié avec elles. L'écriture, c'est une négociation avec soi-même.**» [C 87]

- «Ma vie est ma première oeuvre. Et l'écriture, son souffle sans cesse délivré.» (M. Mokeddem, *Mes Hommes*)

- Enfin, «**Mes livres sont rentrés dans certaines solitudes**» [C 88] («La rentrée littéraire», entretien accordé à *Mediapart*, 2008) : **savoir homéopathique**, de ce qui fait du bien aux lecteurs, ce qui peut adoucir les affres de l'isolement.

Citations

- «Je la regarde comme un point dans la nuit, elle danse bien, les hanches en avant, les yeux fermés, en pantalon et chemisier noirs, elle sait faire, elle sait faire monter le désir de son public, c'est un don, elle chante en battant la mesure avec sa main gauche, elle ressemble à un prieur, elle a cette chose dans la voix, si particulière, si agaçante aussi, parce qu'elle en est trop consciente; elle sait que je sais, mais je ne dis rien, je l'entends, cette voix qui chante est la voix qui me parle, cette voix qui chante est la voix qui dit : "J'ai envie de toi", ou : "Je ne te supporte plus", ou : "Tu es sublime" ou : "Nous devrions nous quitter." Les chansons sont si légères et les livres sont si graves. Je l'envie, parfois, d'écrire de façon si heureuse. Elle est si différente de moi, si détachée de tout; nous sommes si loin, même quand je la sens contre moi, c'est comme dans un rêve; je suis ce corps qu'elle caresse, qu'elle embrasse, qu'elle désire, et je ne suis plus ce corps, je nous regarde et mes yeux sont fatigués de nous regarder, il faut de la force pour partir, mon manque d'écriture prend tout, je reste parce que le succès des autres est une prison; je vis dans sa voix, dans ses tournées, dans ses vacances, j'ai encore besoin d'un corps, je veux qu'on me serre dans les bras, c'est toujours moi qui essuie ses larmes, c'est toujours moi qui recueille l'histoire de son enfance; avec elle, je suis sans passé, je me tiens au bord de la vie, dans cette violence, avec elle, je perds mon nom. J'aime la Chanteuse parce qu'elle est la Chanteuse de ma jeunesse, j'aime son corps parce que c'est un corps qui monte sur scène, j'aime le désir des autres qui se pose sur mon désir et le modifie, j'aime cette projection, j'aime disparaître derrière elle, j'aime ne plus écrire, j'aime cette fausse liberté. L'écriture est aussi une prison, je dois la justifier, je dois la réparer, je dois la supplier quand elle ne vient pas, quand elle est mauvaise. Je suis folle d'écriture parce qu'elle ferme la petite enfance. C'est ce passage que je recherche, la première phrase écrite, le roman avant le roman. Je pourrais parler d'une écriture physique, comme ce peintre qui peint avec son sang pour le rouge puis le noir de ses tableaux. C'est encore l'écriture qui saigne. Je refuse d'écrire à partir de la mort ou de la méchanceté, j'écris à partir de la vie, à partir de l'amour.» (*Mes mauvaises pensées*, P. 33-35)

- «J'ai toujours pensé que l'écriture fait un travail de mémoire, une façon de fixer le temps, de le rendre un peu plus éternel.» («D'enfance», entretien accordé à *Delirium*, 1999)

- «Ecrire, c'est un peu faire des bêtises dans sa chambre.» («Anatomie de ce qui arrive au début», entretien accordé à G. Rosner, 2008)

- «Nous sommes dépositaires de secrets que nous ignorons et qui font néanmoins souffrir.» («Ecrire, c'est retrouver ses fantômes», entretien accordé à *L'Express*, 2004)

- «L'Algérie n'est pas dans ma langue. Elle est dans mon corps. L'Algérie n'est pas dans mes mots. Elle est à l'intérieur de moi. L'Algérie n'est pas dans ce qui sort, elle est dans ce qui dévore. Elle est physique. Dans ce que je ne contrôle pas. Dans mes excès. Dans mes exigences. Dans ma volonté. Dans ma force. L'Algérie est dans mon désir fou d'être aimée.» (*Garçon manqué*, P. 171)

- «Ourdhia, native de la terre rouge du désert, bonne à tout faire, à tout essayer, à tout combler. Une aura mystique encerclait l'être de cette femme. Comme un voile opaque entourant ses formes, fragile, délicat, parfumé au roc et à l'alpha, son aura, si présente, me transperçait et je sombrais dans une guelta [trou d'eau] où le temps avait interrompu sa marche inéluctable, son envie de toucher à la fin abyssale de sa fonction. Toujours là pour prodiguer quelques fractions de tendresse, je tétai son sein vide pendant l'orage, enfouissais ma tête dans son ventre creux; à travers elle je fuyais la nuit maudite, je captai l'étrange chaleur d'un long corps dont la peau craquelée aux endroits les plus tendres vaporisait sur mon visage les brumes d'une région lointaine, j'étreignais avec mes deux petits bras toute la grandeur d'un paysage dont les habitants n'ont pas détruit l'âme des édifices naturels, bercée par des mains et une voix plus douces que celles de ma mère, je m'endormais loin de ma chambre et de mon ennui. Oui, je l'avoue, je l'ai préférée à vous !» (*La Voyeuse interdite*, P. 50)

- «(...) il y a toujours le corps de la chanteuse endormie sur son lit, j'ai cette image d'elle, l'abandon. Il y a ce décollement de la réalité.» (*Mes mauvaises pensées*, P. 50)

- «Je ne sais pas si l'homosexualité a pris sur moi, sur mes gestes, sur mes vêtements, sur ma voix, je ne sais pas si cela se voit, avant je me sentais en excès de nudité, je me sentais vulgaire, je n'avais que mon corps, que mon sang, je me sentais indécente à l'intérieur de moi. Avant je ne pleurais pas. Mon histoire se défait ici. Mon histoire se fait ici; c'est la grande vie. Ma nuit est infinie. Ma nuit est douce. Ma nuit est violente. Je sais danser. J'ai un prénom. J'ai un visage. J'existe. Je traverse la forêt des femmes. Je marche sur la mer. Je fais des miracles. Je change. Je quitte mon corps-fantôme. J'entre dans le frottement des chairs.» (*Poupée Bella*, P. 13)

- «On dit que je suis lesbienne parce que j'ai peur des hommes. Je n'ai pas peur. Nous avons le même désir. Tous les hommes sont des pères. Toutes les femmes sont des inconnues.» (*Poupée Bella*, P. 96)

- «Oui, l'écriture est une pratique amoureuse. Chaque livre est un rendez-vous clandestin. J'ai trompé toutes les femmes de ma vie avec les personnages de mes romans !» («Homosexualité», entretien accordé à *Monde*, 2004)

Biographie

Née à **Rennes** [le 31 juillet] **1967**.

Une enfance algérienne

Nina Bouraoui est née d'un père algérien [Rachid] et d'une mère bretonne [Maryvonne]. Les quatorze premières années de sa vie, elle les passe en Algérie [et en Bretagne, lors des vacances estivales], près des déserts Hoggar et Tassili. Entre deux cultures, celles des Algériens et celle des Français d'Algérie, sa famille vit en retrait, ne se mélange pas aux autres. Ils restent entre "métisses". Nina Bouraoui est une enfant sauvage, réservée. Elle vit avec intensité le désert, les moments passés avec sa soeur et sa mère. Elle voit les regards que portent les hommes sur sa soeur aînée, et elle s'identifie, très jeune déjà, à son père. Cheveux courts, activités traditionnellement masculines, elle est le «Garçon manqué» de son roman publié en 2000.

L'écriture devient son refuge très tôt, c'est le lieu où elle peut s'échapper, s'exprimer, et par lequel elle ressent une puissance inouïe, et, selon elle, masculine. C'est lorsqu'elle écrit sa première nouvelle à l'âge de 9 ans qu'elle a cette révélation.

Le déracinement

A 14 ans, elle part en vacances avec sa famille en France. Le retour au pays est impossible : ils s'installent en Europe, avec pour tout souvenir matériel leurs valises estivales. Ils vivent en Suisse, et notamment à Zurich. Pour Nina Bouraoui, ce déracinement est une deuxième naissance. Elle apprend à vivre dans ce nouvel environnement, elle apprend aussi à vivre son homosexualité.

La passion des mots

Femme occidentale, française, Nina Bouraoui est traversée par un bouillonnement oriental. Elle qui se sent double, ou même parfois quadruple, se dit artiste plus qu'écrivain. Elle est dans la violence d'écrire, dans l'urgence, dans une bataille passionnée. Elle écrit avec ses sens plus qu'avec l'intellect, et s'en revendique. Une écriture comme une peinture, des phrases courtes, des rafales, des rythmes hypnotiques, de petites touches, et toujours, la sensation. Lorsqu'elle travaille, ce sont trois mois qui s'écoulent dans une frénésie d'écriture, la nuit, devant l'ordinateur, les mots viennent à flots. Mais pour cela, il lui faut au moins un an de préparation. [...]

(Source : <http://www.linternaute.com/sortir/auteurs/nina-bouraoui/biographie.shtml>)

Œuvres

La Voyeuse interdite (1991, [Prix du Livre Inter](#))

Poing mort (1992)

Le bal des murènes (1996)

L'Âge blessé (1998)

Le Jour du séisme (1999)

Garçon manqué (2000)

La Vie heureuse (2002)

Poupée Bella (2004)

Mes mauvaises Pensées (2005, [Prix Renaudot](#))

Avant les hommes (2007)

Appelez-moi par mon prénom (2008)

Bibliographie de l'exposé

Œuvres (étudiées) de Nina Bouraoui

- *La Voyeuse interdite* (1991) - Adographie (VI, éd. Gallimard)
- *Le Bal des murènes* (1996) - Exographie (BM, éd. Fayard)
- *Garçon manqué* (2000) - Autobiographie (GM, éd. Stock)
- *Poupée Bella* (2004) - Autoadographie (PB, éd. Stock)
- *Mes mauvaises Pensées* (2005) - Autoexographie (MMP, éd. Stock)
- *Appelez-moi par mon prénom* (2008) - Enamographie (AMPMP, éd. Stock)

Entretiens avec Nina Bouraoui

- «D'enfance», entretien accordé à *Delirium*, 1999
- «Ecrire, c'est retrouver ses fantômes», entretien accordé à *L'Express*, 2004
- «Homosexualité», entretien accordé au *Monde*, 2004
- «Juste un baiser», hommage à Hervé Guibert envoyé au *Monde*, 2005
- «Les écrivains parlent d'Hervé Guibert», entretien accordé à la mémoire d'Hervé Guibert (<http://www.herveguibert.net/index.php?2007/03/07/60-nina-bouraoui>)
- «La rentrée littéraire», entretien accordé à *Mediapart*, 2008
- «Anatomie de ce qui arrive au début», entretien accordé à Gabrielle Rosner, 2008

Articles sur Nina Bouraoui

- «*La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui : érotisme et fantasme», «Nina Bouraoui : un auteur 'greffé' entre l'Algérie et la France» et «Nina Bouraoui : une écriture migrante en quête de lieu» (Rosalia BIVONA)
- «Nina Bouraoui», dossier d'Olivier QUENEC'H DU (<http://olivier.quenechdu.free.fr/spip/spip.php?article409>)

Articles de référence

- «'Il y a' de l'image ou le pied de Catherine Lescault» (Kai GOHARA)
- «Agonie terminée, agonie interminable» (Philippe LACOUE-LABARTHE)
- «Nathalie Quintane, Grand Ensemble» (Philippe BOISNARD)

Travaux universitaires

- «Entre Migrance, 'Résilience' et Reliance» (Anne SCHNEIDER) - Thèse
- «La poétique des voix dans *Mes mauvaises pensées*» (Vanessa SANCHEZ de la HOZ) - Mémoire
- «L'interculturalité en littérature dans *L'Âge blessé* et *Le Jour du séisme*» (Amaëlle MAYER) - Mémoire
- «L'écriture de Nina Bouraoui : éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans» (Ahmed BENMAHAMED) - Mémoire

Œuvres de référence

- *Ecrits et Séminaires X, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII* (Jacques LACAN)
- *Les Spectres de Marx* (Jacques DERRIDA)
- *L'écriture du Désastre* (Maurice BLANCHOT)
- *Rapport sexuel et rapport des sexes* (Gisèle CHABOUDEZ)
- *Grand Ensemble* (Nathalie QUINTANE)
- *La poésie comme l'amour* (Jean-Michel MAULPOIX)
- *De l'adolescence errante* (Olivier DOUVILLE)
- *Leur pesant de poudre* (Marta SEGARRA)
- *Mulholland Drive* et *Inland Empire* (David LYNCH)
- *Une vraie jeune fille* et *Anatomie de l'Enfer* (Catherine BREILLAT)
- *De la Guerre* (Bertrand BONELLO)