

## Nina Bouraoui : voyage au bout de la mémoire ou « l'écriture blanche », de la déconstruction à la construction.

### Résumé :

Les œuvres de Nina Bouraoui s'inspirent dans leur majorité de faits réels et d'événements autobiographiques, sur lesquels elle fonde un travail de déconstruction de la mémoire, au moyen d'une écriture qui creuse dans le passé, s'engloutit dans le flot des souvenirs, semble se défaire en même temps qu'elle se fait, se libérer du poids de la réalité et du temps en un va et vient entre le passé et le présent, tout en construisant un univers imaginaire poétique. En nous appuyant sur deux romans de Nina Bouraoui, *Garçon Manqué* paru en 2000 et *Sauvage* paru en 2011 aux éditions Stock, nous verrons comment cette écrivaine emploie des stratagèmes et des techniques diverses : phrases très dépouillées, absence de ponctuation, variations de rythme, personnages peu décrits et absents. L'écriture est aussi marquée par le jeu de la dissimulation, par le silence (ellipses, blanc textuel) ou la parole bavarde qui recouvre à peine l'écho de la parole absente. Le sujet écrivant se met en danger car il se prend lui-même pour objet d'étude. Dès lors, l'enjeu du texte n'est plus dans le récit lui-même mais dans la mise en scène du récit, c'est-à-dire, la mise en représentation de l'écriture en construction. Nous nous intéresserons ainsi non pas à l'authenticité ou l'inauthenticité des faits racontés, mais, à ce travail de déconstruction et de construction du sens, par une écriture qui se dissimule derrière le processus de réminiscence pour dire l'indicible au moyen d'une poétique de l'imaginaire.

### Abstract:

Nina Bouraoui: trip down memory: the deconstruction to the construction. Nina Bouraoui works inspired the majority of real facts and autobiographical events, on which she based a work of de-escalation of memory, using a writing that introduce into the past, is swallowed up in the stream of memories, seems to shed as it is done, break free from the reality and time one goes and comes between the past and the present while building a poetic imaginary universe. Based on two novels by Nina Bouraoui, *Garçon manqué* published in 2000 and *Sauvage* published in 2011 by Stock, we will see how this writer employs different techniques and schemes: very bare sentences, lack of punctuation, variations of rhythm, little described and missing characters. The writing is also marked by using concealment, silence (ellipses, white text) or chatty speech that covers the echo of the missing word. The subject writing puts herself in danger because he is himself subject of study. Therefore, the issue of the text is no longer in the narrative itself but in the staging of the narrative, that is, setting representation of the writing under construction. We will thus focus not to authenticity or inauthenticity of the facts, but in this work of deconstruction and construction of meaning, writing that hides behind the process of reminiscence to say the unspeakable through a poetics of imagination.

Qui suis-je ? Cette phrase reviendra souvent. Pendant longtemps. Avec mon regard sur les autres. Avec mon désir. Avec cette ambiguïté-là. De mes envies. Sur mes mains. Avec ma bouche. Qui suis-je ? (Bouraoui, 2000, p. 142)

Qui d'entre nous ne s'est jamais posé cette question en se regardant dans une glace ? C'est en partant de cette question ontologique de la narratrice de *Garçon Manqué* que nous tenterons de comprendre les mécanismes de production du sens dans l'écriture de Nina Bouraoui, notamment dans les deux ouvrages, *Garçon Manqué* et *Sauvage*.

D'emblée, il convient de remarquer que l'œuvre de cette écrivaine s'appuie souvent sur des éléments autobiographiques qui reviennent d'un livre à un autre, insérés (ou pas) dans une trame fictive selon les besoins de son projet d'écriture. Nous nous intéresserons, pour notre part, non pas à l'authenticité ou l'inauthenticité des faits racontés, mais à ce travail de déconstruction et de construction du sens par une écriture qui se dissimule derrière le processus de réminiscence, pour dire l'indicible au moyen d'une poétique de l'imaginaire. Nous verrons comment l'évolution du personnage principal est étroitement liée aux lieux dans lesquels il se déplace et notamment l'opposition entre lieux naturels et lieux urbains.

## **Le silence de la vie sauvage**

L'incipit de *Garçon Manqué* est d'emblée pris en charge, sur le plan énonciatif, par une instance narrative autodiégétique, selon l'expression de G. Génette, dans la mesure où l'héroïne du récit raconte sa propre histoire, en utilisant le premier pronom personnel : « Je cours sur la plage du Chenoua. Je cours avec Amine, mon ami. [...] Je cours dans la lumière d'hiver encore chaude. [...] Je suis au sable, au ciel et au vent. Je suis en Algérie. » (Bouraoui, 2000, p. 7)

Nina Bouraoui inaugure le texte par l'évocation de l'enfance algérienne de son héroïne, de ses jeux en compagnie de son ami Amine et de son attachement à la nature et surtout à la mer. Nous remarquons l'emploi récurrent du « je » associé à des verbes d'action conjugués au présent qui expriment le mouvement, la liberté et la joie de vivre du personnage. Peu à peu, l'écrivaine inscrit l'action dans un ancrage référentiel de plus en plus précis par l'introduction de toponymes qui renvoient à des villes

algériennes (Alger, Tipaza, Zéralda), des rues (rue D'Isly, Didouche Mourad, Télémly) mais aussi par des anthroponymes renvoyant à des membres de sa propre famille (Rabia et Bachir ses grands-parents paternels ; Maryvonne, Rachid ses parents), jusqu'au nom propre de l'écrivaine : Yasmina Bouraoui et son surnom Nina.

La narratrice-personnage prend en charge l'énonciation au moyen du premier pronom personnel et ne cesse d'évoquer des épisodes et des événements inspirés de la propre vie de l'écrivaine, d'où un effet de dédoublement des voix, ballotées entre le « je » de l'instance narrative et le « je » de l'instance auctoriale.

Nina Bouraoui emploie en effet un brouillage énonciatif en parasitant la voix de la narratrice et en y mêlant sa propre voix. À titre d'exemple, le personnage principal indique son âge (trente deux ans) qui correspond à l'âge de l'écrivaine et au temps de l'énonciation de son œuvre (2000). Il serait donc possible de considérer que le « je » de la narratrice est identique à celui de l'auteure et croire que celle-ci va nous raconter simplement sa vie. Mais ce serait réduire tout le travail de création de l'écrivaine et oublier cette part de mystère et de secret que possède l'écriture ; ce serait surtout ignorer cette fragmentation de l'être écrivain qui doit se dissocier de son être du dedans pour nous le révéler du dehors.

M. Blanchot considère que la principale caractéristique de l'homme est la fragmentation de son être dispersé et multiple. Ainsi il définit la dislocation de l'être humain en ces termes :

L'homme est épars et discontinu, et non pas momentanément, comme cela s'est produit à d'autres époques de l'histoire, mais à présent c'est l'essence même du monde d'être discontinu. Comme s'il fallait précisément édifier un monde — l'univers, l'affirmation la plus totale et la plus unifiée — sur le caractère disloqué, discordant et fragmenté de l'être ou sur les manques de l'homme. (1993[1959], p. 153)

Selon Blanchot, la dislocation de l'homme n'est pas seulement épisodique et passagère, elle n'est pas non plus la conséquence d'un monde moderne en déconstruction mais bien une dimension de son être éclaté et fragmenté que vient redoubler un monde lui-même épars et disloqué. Ainsi, le lecteur de *Garçon Manqué* est-il introduit, dès le début, dans la pensée du personnage, dans l'intimité d'une conscience individuelle et le dévidement d'une parole bavarde. La mémoire est de ce fait convoquée. En effet, le travail de réminiscence doit faire un retour vers l'enfance et essayer de la reconstituer par fragments non pas telle que cette période de l'antériorité a été vécue mais telle qu'elle est remémorée par la narratrice.

Le texte s'ouvre par l'inscription toponymique qui indique où vont se dérouler les événements racontés dans la première partie : Alger. La seconde partie du texte est nettement démarquée de la première par un jeu sur le signifiant, c'est-à-dire l'introduction d'un espace textuel blanc et par l'ancrage de l'histoire dans un autre espace référentiel : Rennes. De ce fait, nous voyons se développer une dualité spatiale, une binarité qui va se développer par une constante opposition de ces deux espaces (Alger/Rennes).

Dès les premières pages de ce livre, apparaît l'importance de la nature aux yeux du personnage Nina qui ne se sent heureuse que lorsqu'elle se mêle à la nature et évolue dans des lieux naturels (mer, désert algérien, jardin de la résidence, forêts, ruines romaines de Cherchell, etc. : « La mer me porte. Elle prend tout. Elle m'obsède. Elle est avant le rêve de la France. Elle est avant le voyage. Elle est avant la peur. » (2000, p. 9)

Nina ne s'épanouit vraiment qu'au contact de la nature, la ville et surtout la rue lui sont interdites ; la rue est réservée aux hommes. La mobilité du personnage dans l'espace urbain algérien semble toujours contrariée par la peur et par la menace que représente la rue appréhendée de loin, à travers une vitre de voiture comme le montre cet extrait :

La rue est derrière la vitre de la voiture. Elle est fermée, irréelle et peuplée d'enfants. La rue est un rêve. Ma vie algérienne bat hors de la ville. Elle est à la mer, au désert, sous les montagnes de l'Atlas. Là, je m'efface enfin. Je deviens un corps sans type, sans langue, sans nationalité. Cette vie est sauvage. Elle est sans voix et sans visage. (p. 9)

Cette citation permet de voir certains des procédés techniques qui renvoient au genre poétique : variation de la longueur des phrases, rythme ternaire, allitérations avec le son [r] qui renvoie à la mer, à la mère et le son [v] qui suggère la violence, assonance avec la voyelle [e] qui insiste sur l'idée d'une existence sans essence, sans but et enfin la rime suffisante entre « sauvage » et « visage » renvoyant à une vie antérieure rebelle et violente par sa sensualité indomptable. Ces techniques sont utilisées de manière récurrente par Nina Bouraoui et créent un effet poétique, un rythme et une mélodie mélancoliques propices à la rêverie et à l'insertion dans un espace imaginaire.

La narratrice confie sa solitude, son silence et son désir d'évasion du réel. Elle réussit à s'extirper de toutes ses angoisses en quittant Alger vers ces lieux « sauvages » où elle aime vivre des aventures et découvrir des émotions nouvelles, différentes de l'ennui habituel qui l'oblige à parler

seule dans sa chambre : « Je sors loin d'Alger. Je vais vers le silence. Je rentre modifiée. » (p. 9)

La fascination de Nina à l'égard de la nature et surtout de la mer semble d'une part la libérer du poids de sa solitude et d'autre part la terrifier : « La mer est une violence. Elle est, sans cesse. » (p. 14) L'anacoluthie introduite par la virgule qui sépare la copule « être » de son complément renforce l'idée que la mer est vivante et violente à la fois. Cette fragmentation de la phrase est récurrente dans l'écriture de Bouraoui et suggère ainsi la fracture de l'être et sa propre dislocation.

La narratrice assiste à une scène de noyade d'un jeune homme qui la laisse sans voix « Cet homme est mort. Je ne l'oublierai jamais. Chaque homme croisé portera son image, une image fantôme qui rompt l'enfance. » (p. 14) La violence de cette scène, le choc face à la vision de la mort et l'inversion des rôles par rapport à la mer qui est, qui existe et dévore alors que l'homme n'est plus et meurt, engendre un sentiment de peur et d'angoisse chez la petite fille qui se cherche et ressent de plus en plus le poids pesant de la solitude.

Les paysages naturels de l'Algérie sont décrits dans toute leur beauté sauvage et indomptée, ils insufflent à la petite fille de vives émotions et la remplissent de solitude et de silence comme l'indique le passage suivant :

La mer se retire. Elle est sans fond. Elle devient impraticable. Elle va vers les côtes étrangères. Elle quitte. La plage est immense. Souvent déserte. Elle amplifie la solitude. [...] Je n'ai que la mer. Je n'ai que le sable. Je n'ai que la vision des récifs lointains. Je n'ai que le mouvement des nuages. Je n'ai que le ciel pour moi, un vertige. Je n'ai que la nature. (p. 26)

L'utilisation de l'anaphore « Je n'ai que » souligne le sentiment de vacuité de l'être qui ne possède rien mais ne sent la plénitude qu'à travers la nature, de même que l'anaphore imprime au texte une musicalité poétique.

La narratrice évoque ensuite un événement qui va bouleverser sa vie. Après une escapade avec son ami Amine fuyant le soleil brûlant de la plage de Zéralda, ils se réfugient dans un hôtel (désert) et profitent de la piscine mais Nina a failli se noyer :

Le soleil vient jusqu'à l'hôtel de Zeralda. Je saute du plongeur. Je descends, loin. Je reste au fond longtemps. [...] Je ne remonte pas. Je reste assise. Je suis sous Zeralda. Je suis sous la terre. Noyer mon ennui. [...] Noyer la solitude de nos corps livrés. Noyer ma vie algérienne. [...] Se noyer en Algérie. [...] Rester là. [...] Amine descend. Ses yeux sont ouverts. Je vois son visage. Son beau visage.

[...] Il me soulève. [...] Lentement nous refaisons surface. Le secret de la piscine hantera notre histoire. (p. 28)

Ce même épisode est repris et sensiblement modifié dans *Sauvage*. En fait, cette mésaventure vécue par Nina constitue une catalyse et une action centrale dans la mesure où elle est capitale dans la construction sémantique de l'univers des deux récits comme nous le verrons plus loin.

Nina raconte ensuite l'événement de sa tentative de kidnapping dans le jardin de la Résidence où elle habite. Mais elle ne raconte pas tous les détails et l'écrivaine semble dissimuler ce qui la gêne, en noyant le récit dans un texte poétique où le flou, le vague des mots, voile et dévoile en même temps. Ici apparaît dans toute sa clarté l'écriture du silence au moyen de l'ellipse quand l'événement est trop douloureux et l'émotion trop déchirante :

Quelle nuit ai-je passée après, Amine ? Je ne me souviens pas. C'est un instant blanc. Ma mémoire ne rentre pas dans ce lieu. C'est un lieu interdit et peuplé. C'est le lieu des rêves. C'est un camp. C'est une concentration. C'est mon âge blessé, Amine. (p. 48)

La mémoire semble bloquée au seuil de cet événement et incapable de détruire le mur du silence qui s'est dressé autour de ce lieu infranchissable.

## **Le silence de la honte ou quand « Je est un autre »**

Nina est une fille qui aime se déguiser en garçon en portant des vêtements masculins et en changeant sa voix. C'est ainsi qu'elle s'amuse avec son ami Amine à essayer des burnous d'adultes : « Les burnous sont trop longs. Ils prennent le corps entier. Ils le noient. On devient fragiles et perdus dans le costume traditionnel qui révèle l'impuissance à être vraiment une partie de soi. » (p. 10) Puis elle s'interroge : « Qui sommes-nous ? » (p. 10)

Nina joue à dissimuler, à masquer son identité par le déguisement, le travestissement et par l'effacement de son prénom Yasmina remplacé par un surnom Nina. Elle va jusqu'à renier secrètement son identité sexuelle, à travers le choix d'un prénom masculin, Ahmed, et adopte avec joie le surnom que lui donne son père : Brio. Le déguisement devient pour elle un moyen de fuir le réel, un masque pour dissimuler la fracture de l'être. De même que l'effacement de son nom et son remplacement par un autre est signe de son identité sexuelle flottante, errante qui se cherche, se renie, se dissimule.

Nous voyons ainsi comment l'écrivaine décrit le processus de dissimulation dans lequel son personnage s'enfonce à travers notamment le mensonge

par rapport à son hybridité sexuelle : « Ici je suis la seule fille qui joue au football. Ici je suis l'enfant qui ment. Toute ma vie consistera à restituer ce mensonge. » (p. 16) Nina Bouraoui avoue ce désir secret de l'enfance, ce mensonge qu'elle va construire autour d'elle-même pour combler le manque.

Avant d'entamer l'étude de la seconde partie de ce récit qui est divisé en deux épisodes distincts : l'un relatif à la vie algérienne du personnage principal, l'autre à sa vie en France ; il serait intéressant de relever que l'écrivaine utilise l'espace textuel comme moyen d'expression littéraire, à l'image d'un poème où la graphie du texte et la disposition formelle des mots participe à la construction sémantique et symbolique. En effet, la matière textuelle diminue et l'espace des mots se raréfie à mesure que le récit s'achemine vers un nouvel espace référentiel qui devient un espace de l'effacement de soi.

## Rennes ou la dissolution de l'être

Nina découvre à Rennes une vie bien organisée, où tout est à sa place ; une grande famille qui l'adopte ainsi que sa sœur malgré leurs différences. Mais elle y découvre aussi le racisme et les mots blessants et humiliants d'où son repli silencieux sur elle-même et l'effacement de la Nina algérienne. Cette dissolution du personnage est exprimée à travers l'utilisation de verbes à l'infinitif, il n'y a plus de « je » centré sur lui-même, le « je » semble se diluer dans cet espace de l'arrachement :

Faire oublier. Que mon père est algérien. Que je suis d'ici, traversée.  
[...] Faire oublier mon nom. Bouraoui. [...] Étouffer Ahmed et Brio.  
Dissimuler. [...] Oublier que mon corps est fait pour la lumière, le  
sable et les vents de sel. [...] Partir. Chercher mon second visage.  
Ne jamais le trouver. En souffrir. Tenir sa langue. One, two, three,  
viva l'Algérie ! Effacer son accent. Etre dans la nostalgie. À jamais.  
Dans le manque. De ma mère. De mon père. (p. 92)

La narratrice ne peut plus parler d'elle qu'au moyen de verbes au mode infinitif, c'est-à-dire impersonnel, pour suggérer la dislocation et le déchirement de son être, provoqués par le déracinement et l'arrachement brutal de sa terre natale.

La nature de Rennes est calme, moins violente et moins sauvage que la nature algérienne : « Le ciel bleu de la ville de Rennes. Moins bleu que le ciel algérien. Moins profond. Moins triste aussi. Un bleu qui ne noie pas. » (p. 125)

La ville et la rue ne sont pas interdites pour Nina et sa sœur. Au contraire, ces deux dernières prennent l'habitude des sorties au parc avec leur grand-mère et apprécient ces promenades. Mais Nina découvre aussi la laideur de la nature humaine à travers le racisme et les mots cruels de la haine et de la xénophobie qu'elle entend autour d'elle.

Nina se révolte (en silence) contre l'humiliation et les insultes racistes dirigées contre ses parents issus de deux cultures différentes et se sent investi du devoir de les défendre au moyen de l'écriture : « Ce n'est pas soi qui compte. On arrive toujours à se soigner. À guérir. À se guérir de la haine des autres. C'est la mémoire de nos parents qui est importante. De leur souffrance. » (p. 130)

Elle avoue être désarmée face à la haine raciale et se sent « blessée jusqu'au silence. » Dès lors, la vengeance de Nina se fait par l'écriture qui devient sa seule arme pour panser les blessures parentales et dire la colère, la douleur face au mépris et au racisme de l'autre ; sentiments contenus jusque-là derrière le silence de la honte. Nina s'adapte très vite à sa vie française en faisant abstraction de son passé, en l'effaçant et en le recouvrant de silence. Mais si elle avoue qu'elle se réfugie dans le mutisme quand il s'agit de son passé algérien, elle se révolte toutefois contre le silence coupable de la France et du monde entier face à la guerre d'Algérie et aux massacres collectifs des années 1990 qu'elle évoque de manière poétique.

Mais le silence prendra tout. Silence sur les massacres en Algérie.  
Sur la douleur. Sur notre nouvelle vie. Un silence qui court. [...]  
Silence sur toutes les lèvres. Silence de la France. Du monde entier.  
Silence sur l'Algérie. [...] Sur ce désordre humain. Sur l'avenir de  
l'homme. Sur sa véritable nature. (p. 115)

Ainsi Nina s'offusque du silence universel face à l'innommable et à l'indicible sauvagerie de l'homme. En fait, derrière la façade de l'histoire personnelle de Nina Bouraoui dans *Garçon Manqué*, il y a l'Histoire, celle qui relie la France à l'Algérie. Histoire qu'elle dissimule souvent mais qu'elle dévoile aussi, peu à peu, par un travail de déconstruction des strates de l'oubli volontaire et par la dissipation du silence coupable, de part et d'autre, de la rive Méditerranée.

Pour la narratrice, seule l'écriture peut l'aider à surmonter son angoisse du monde et de la réalité, seuls les mots peuvent masquer sa douleur, combler le manque, même si c'est au prix du déchirement, de la fragmentation de son être : « L'important c'est cette volonté de cacher. De dissimuler. De se transformer. De se fuir. D'être hors la loi. Et hors de soi. » (p. 180)

*Garçon Manqué* est un roman divisé en deux parties distinctes séparées par un espace blanc qui symboliserait la mer Méditerranée, espace neutre séparant les deux pays : la France et l'Algérie. La première partie évoque la vie algérienne de Nina. Une vie heureuse et sauvage car elle s'est déployée dans un espace menaçant et complice à la fois : menaçant par tous les dangers qu'il représente aux yeux de Nina et complice pour tous les moments de liberté qu'il offre à la petite enfant. Par contre la seconde partie installe le personnage dans un espace radieux, calme, paisible et sécurisant. Paradoxalement, c'est dans cet espace euphorique que le personnage prend conscience de l'idée de la mort et voit une part d'elle-même disparaître au fur et à mesure que les nouvelles tragiques lui parviennent du pays natal.

En effet, Nina découvre avec effroi la mort de son enfance, d'une partie d'elle-même, la mort du soleil, le naufrage d'elle-même et le règne de la nuit comme elle le confie douloureusement dans cet extrait : « Les plus grands massacres auront lieu la nuit. La nuit. Ce n'est plus la réalité. C'est une autre vie, sans visage, sans angle, sans matière. La nuit est une noyade. » (p. 120)

Ce sont ainsi des images d'une insoutenable violence qui lui parviennent de son pays secoué par une guerre civile sans nom, une guerre qui prend l'allure d'un cauchemar car les massacres collectifs se déroulent la nuit et leur horreur est telle que les survivants ont du mal à croire à la réalité de ces événements. De même que le pays s'enfonce dans une nuit d'horreur, Nina se noie dans la nuit de la peur, de la solitude et du déracinement.

## À la recherche du sens perdu

*Sauvage* est un texte qui débute avec un tempo très lent, un discours monotone et assez mélancolique de la narratrice qui se prénomme Alya. Le récit ne développe pas d'intrigue, il ne s'y passe rien, seule la voix monocorde Alya résonne pour décrire une scène de vie ordinaire.

La narratrice affirme croire en Dieu et déclare accomplir cent prières dans l'espoir de faire changer les choses, en vain, car rien ne se passe et elle comprend : « Que rien ne reviendrait comme avant. » (2011, p. 13) Elle dévoile son malaise mais dissimule un secret qu'elle refusera de divulguer jusqu'à la fin. « Alors j'ai décidé d'écrire tous les jours dans mon cahier. De tout raconter pour Sami. Pour qu'il sache. » (p. 13)

D'emblée, nous remarquons le poids pesant du silence qui écrase la narratrice et recouvre le silence de son ami disparu. L'écriture devient pour Alya le moyen de maintenir le contact avec Sami au-delà de sa

disparition. L'écriture répare le dysfonctionnement, comble le vide, suture la blessure, remplace le manque.

Par ailleurs, nous remarquons que dans ce texte les personnages secondaires sont maintenus dans un arrière-plan : le père, la mère et la sœur de Alya ne sont jamais représentés en train d'agir ou de parler. Seule Alya apparaît au centre et Sami au second plan comme s'il était son double. L'écriture est comme fondue, noyée dans le flux d'une seule voix, présentée par un seul regard, une seule vision. Il n'y a donc pas une diversité de points de vue mais une seule focalisation interne (celle de Alya). Nous remarquons également qu'il n'y a pas du tout de dialogues, très peu de descriptions, ce qui donne l'impression de personnages et de lieux raréfiés, vides, déserts, isolés, abandonnés.

Dans *Sauvage*, l'écriture est « blanche », neutre sans vibration émotionnelle en ce sens que le signe de ponctuation dominant est le point qui limite des phrases parfois formées d'un seul mot. Il y a très peu de virgules, une absence presque totale de points d'exclamation ou d'interrogation. Les paroles des personnages sont rapportées à travers le style indirect par la narratrice comme si elles devaient être triées, censurées, passées au tamis et reformulées par les mots de la narratrice. Les paroles des personnages sont diluées, fondues, noyées dans le récit.

Dissimulation donc de leurs paroles comme de leur pensée, personnages fantômes et fantômatiques, absents par leur présence vide et vidée de toute substance, peu décrits et sans épaisseur psychologique, sans pouvoir de parole. En effet, *Sauvage* est un récit où le silence des personnages est profond et profondément assourdissant dans la mesure où il révèle et réveille la parole inquiète, la parole bavarde et secrète à la fois car c'est une parole intime et une parole du dedans qui se confie à elle-même et se dévoile sans cesser d'être envahissante et despotique car elle réduit au silence toute autre parole.

Le seul personnage qui émerge derrière l'omniprésence d'Alya est son ami Sami avec lequel elle partage des moments heureux dans des lieux naturels. Compagnon d'aventures précieux par sa présence aux côtés d'Alya mais sans pouvoir de prise de parole directe. Sami est l'adjuvant de la narratrice et son discours est toujours rapporté, jamais introduit directement dans le récit.

## **Le paradis perdu**

Ainsi, Alya et Samy s'éloignent, lors d'une excursion scolaire à Cherrhell, de leurs camarades et explorent un lieu qui semble irréaliste par sa beauté,

par son mystère. Ils en sont fascinés et se sentent heureux comme s'ils étaient les rescapés d'un naufrage sur une île déserte : « Sami disait des rescapés de nous-mêmes parce que cette île était un cadeau. » (p. 75) Les lieux décrits semblent émerger d'un rêve ou d'un voyage dans l'espace imaginaire de l'écrivaine même s'ils sont référentiels. En fait, les mots semblent devenir un espace de rêverie ou, comme le dit Jean Burgos (1982, p. 25), « un immense réservoir de possibles » qui permet de transcender le réel et d'entrevoir une nouvelle réalité comme le suggère cet extrait :

Nous étions fous de joie puis Sami a dit qu'il avait envie de pleurer parce qu'il savait que tout s'arrêterait pour lui, qu'il n'aurait jamais envie de chercher le paradis, le bonheur, que tout se tenait dans un parfait équilibre, entre le rocher, les falaises, le silence et la couleur de la mer qui n'était pas une couleur normale mais une couleur choisie par quelqu'un d'autre, quelqu'un de puissant, et pour la première fois Sami a dit que c'était Dieu tout cela, que c'était une évidence, qu'il était, là, et qu'il se montrait à nous, soit pour nous prévenir, soit pour nous protéger. Puis nous avons nagé, et c'était comme se baigner dans une mer qui n'était plus la mer, mais dans un liquide qui nous donnait de la force, qui nous changeait de l'intérieur. Après cette île, on savait que l'on ne serait jamais les mêmes. » (Bouraoui, 2011, p. 76)

Chez N. Bouraoui, la végétation et la nature sont des lieux symboliques car ils sont décrits comme des lieux féériques et mythifiés où l'action dramatique atteint son paroxysme. Par contre, les espaces urbains clos et protégés deviennent des lieux propices à l'écriture même s'ils amplifient la peur de Alya car elle se rend compte de son extrême solitude. La nature apparaît ici comme un thème crucial dans la mesure où elle seule permet au personnage d'aller au bout de lui-même et de le laisser exprimer la dimension métaphysique et même mystique qui sommeille au plus profond de son être.

Le recours au souvenir est un moyen qui permet à Alya de replonger dans le passé et de le faire revivre, le rendre présent au moyen de l'écriture. En effet, l'événement passé est ressuscité à travers l'émotion présente, vive et sincère du personnage qui nous invite à pénétrer dans un espace hors du temps ; un lieu au-delà de toute dimension, le lieu de la mémoire. De ce fait, l'ordre chronologique des événements est rompu, la linéarité temporelle est brisée, d'autant plus que le lecteur suit le mouvement de la mémoire instable et balbutiante avec ses images claires ou obscures, avec ses passages vides et ses blancs retranscrits derrière le silence dans lequel s'enferme Alya : « Le silence devient une prison. Et moi je suis

à l'intérieur du silence. Je n'arrive plus à en sortir [...] Le silence. Je le connais depuis toujours. Il est en moi. [...] Et il y avait le silence, l'expérience du silence qui a un lien avec la solitude. » (p. 90-91)

Cependant le retour, certes symbolique, vers ce lieu de l'origine ne peut se faire qu'en déconstruisant les strates successives de l'oubli, de la dissimulation et du silence de la mémoire sélective, émotive et subjective.

L'écriture pour Alya devient de ce fait, une sorte de catharsis, un moyen d'expurger ses phobies, de se libérer de ses secrets par le déploiement de la « parole poétique », de son silence et surtout de la souffrance ressentie après la disparition de Sami. La figure de Sami est en fait la figure de l'absence et de l'enfance perdue. En effet, la disparition fulgurante et inexplicable de son ami signe la fin de la vie heureuse d'Alya et lui laisse une béance, un vide immense et une vacance insurmontable.

Plus on avance dans la lecture du récit et plus le secret que garde Alya s'épaissit dans la mesure où elle ne divulgue rien jusqu'à la fin. L'aventure de la lecture se transforme en un véritable effort de déchiffrement et de quête du sens (qui se dérobe continuellement suivant la parole balbutiante) de la même façon que l'écriture pour Alya, en déconstruisant les lieux interdits de sa mémoire, est une recherche d'élaboration du sens.

Parce que je me dis que si je libère mon secret, je vais peut-être libérer Sami de la prison où il se trouve, si, bien sûr, le lieu de sa disparition est une prison. Car après tout, je n'en sais rien. Il est peut-être au paradis. [...] De toutes les façons les secrets sont toujours plus forts que nous. Parce qu'il arrive un moment où il faut s'en délivrer. (p. 187)

Ainsi Alya recule loin dans le temps et replonge dans des souvenirs de sa petite enfance pour évoquer un événement l'ayant profondément marqué : lors d'une promenade familiale à la campagne, elle avait découvert avec sa sœur et sa grand-mère un lieu étrange d'une « incroyable beauté » qui les attiraient avec « une force tellurique ». La maman d'Alya les prend en photo pour immortaliser ce moment.

Alya révèle que des années plus tard Sami a disparu de manière fulgurante à l'endroit exact où elles ont pris cette photo : « Donc il était là, avec eux, et soudain il n'a plus été là. C'est comme s'il s'était dissous à quelque chose d'invisible, a dit sa mère. Dissous à l'air et à tout ce qui l'entourait. » (p. 192)

Dans les dernières pages du livre de N. Bouraoui le rythme du récit s'accélère, les événements sont condensés, le secret de la disparition de Sami est dévoilée en partie et le lecteur est pris dans une frénésie des

mots qui s'accélèrent, qui se poussent, qui se jettent dans le vide de la parole errante. Alya avoue qu'elle s'est toujours sentie coupable de la disparition de Sami et qu'elle a longuement prié pour se faire pardonner cette haine. « J'ai prié pour lui pardonner le jour de Zéralda. » (p. 193) Le récit s'accélère avec des phrases courtes et des verbes d'action pour exprimer le déroulement rapide et brutal de la noyade de Alya dans la piscine de Zéralda sous le regard indifférent de Sami.

L'image de la noyade est la métaphore centrale dans cette œuvre de même que dans *Garçon Manqué* comme nous l'avons vu précédemment. Cet extrait met l'accent sur le caractère exceptionnel de cet événement qui frôle le genre fantastique et imprime au texte la dimension du merveilleux :

Je me suis assise au fond de la piscine et j'ai croisé mes bras sur mes jambes, je me suis recroquevillée, je me suis faite le plus petite possible et j'ai attendu que tout finisse. J'ai attendu. Puis la colonne de soleil est revenue. Et des centaines de feuilles mauves tournoyaient au-dessus de ma tête. Et c'était la vie. Oui la vie. C'était elle. Et j'ai senti une force dans mon dos. Une force extraordinaire. Une force merveilleuse. Quelqu'un me sauvait. (Bouraoui, 2011, p. 198)

La narratrice évoque dans cet extrait une force surnaturelle qui l'a sauvée d'une mort certaine. La position de Alya (recroquevillée) au fond de la piscine rappelle la position du fœtus dans le ventre de la mère et renvoie ainsi à l'image d'un retour vers l'origine, vers la vie intra-utérine. C'est par ce retour vers le point de départ et par le danger imminent que vit le personnage de manière résignée, que commence une nouvelle vie pour Alya. En effet, celle-ci est décrite sauvée de la noyade par une présence métaphysique, une force impressionnante au-delà de notre dimension.

Et c'est en parvenant au terme du récit qu'Alya révèle son secret. Au moment où elle se sentait perdue, épuisée par la fatigue et désespérée, elle est sauvée de manière miraculeuse et soulevée par un être qu'elle ne peut nommer ni décrire mais qu'elle évoque par une expression énigmatique « le Hors-Lui » dans l'extrait suivant :

Et puis il est arrivé. Lui. Ou le Hors-Lui. Je ne sais comment le désigner. Je n'ai pas vu son visage, je n'ai pas entendu sa voix mais je sais qu'Il existe, d'une existence qui n'est pas la nôtre. Il n'est ni de peau ni de sang et il est toutes les peaux et tous les sangs. Il n'est d'aucune terre et d'aucun pays et il est le monde dans son entier. (p. 202)

En fait, le texte est programmé depuis le début pour mettre en avant cette scène centrale de la noyade et pour ouvrir la voie à cette dimension métaphysique et spirituelle qui l'accompagne. La symbolique de l'eau est

évidemment très forte du point de vue de l'unité puisqu'elle symbolise la quintessence des quatre éléments.

Nous observons ainsi une ascension dans le mouvement de l'écriture qui donne l'impression qu'elle est transportée par un élan mystique d'élévation. De même, le personnage d'Alya est-il soulevé par une force irréaliste, surréaliste, ainsi que le laissait sous-entendre son prénom : Alya (élevée, haute, noble). Sami est l'image double de Alya, la signification de ce nom est similaire, identique au prénom féminin, Sami (élevé, haut, sublime) selon le dictionnaire des noms arabes. La disparition de Sami est donc la disparition symbolique de Alya qui n'est plus la même après son expérience extraordinaire.

La quête initiale d'Alya représentée par la recherche de Sami n'était qu'un leurre ; la véritable quête est celle d'elle-même, celle du sens perdu. De la même façon, le lecteur est surpris de découvrir, à la fin du récit, le sens dissimulé tout au long de ce texte, ce qui nous rappelle les propos de M. Blanchot : « C'est donc la lumière qui nous empêche de voir, c'est le pouvoir de donner sens qui nous livre à l'action inaperçue de ce qui se dissimule derrière le sens, et agit par cette dissimulation. » (1971, p. 154)

L'écriture devient non seulement une quête ontologique et existentielle mais métaphysique et mystique. Elle permet à Alya d'essayer de comprendre la vie autrement en renouvelant son regard, en détruisant la partie manquante destructrice. Elle lui permet de franchir le seuil de l'enfance par la mise en danger de soi, non plus avec des jeux périlleux mais avec le saut périlleux de l'écriture.

Nous découvrons ainsi une écriture de prospection de la mémoire, qui creuse dans le passé, s'engloutit dans le flot des souvenirs, se perd dans les dédales de l'oubli, de la recomposition, de la décomposition d'images qui se superposent dans le désordre apparent des mots. Mais ceux-ci constituent l'espace de la « rêverie » et permettent de dévoiler une nouvelle réalité liée à l'écriture et au processus créatif, ainsi que le suggère Jean Burgos :

Mais la création qui s'opère dans cette rêverie et par elle, et qui donne à parler, si elle est exclusivement vécue dans les mots et procède de la seule façon de les habiter ne reste point purement formelle pour autant, elle ressortit au contraire à une réalité pleine et authentique, réalité que l'on peut qualifier de langagière dans la mesure où elle ne rend compte d'aucun donné préalable, mais réalité cependant puisque, par la parole, quelque chose s'ajoute à la réalité, puisque le mot et la rêverie qu'il engendre créent de la nouvelle réalité. (1982, p. 25)

L'écriture abritée dans « la maison du mot » selon l'expression de Bachelard (1957, p. 139), semble se défaire en même temps qu'elle se fait. Elle semble se dégager, se libérer du poids du temps en un va et vient entre le passé et le présent, entre le réel et l'imaginaire.

Ainsi, l'expérience de la mort imminente, de la peur ultime, de la certitude d'une fin irrémédiable, permet à Alya d'aller au bout des limites sensorielles de son corps et de retourner à un état foetal, par sa position physique : agenouillée, recroquevillée sur elle-même dans une substance liquide qui rappelle le placenta maternel. Elle retourne ainsi vers ce temps antérieur à la naissance, vers l'origine d'elle-même et vers ce lien originel avec la mère.

La Métaphore de la noyade prend ainsi tout son sens et éclaire le sens caché du texte : plus le récit dissimule l'événement majeur qui est la noyade de l'héroïne, en centrant l'intérêt du lecteur sur la disparition de Sami, plus le récit s'achemine vers le sens et vers le centre de l'œuvre, quand bien même les moyens de contournement et de dissimulation utilisés par l'écrivaine par le biais de la parole bavarde de son personnage ont essayé de retarder le moment de fulguration sémantique. La révélation finale du récit cache le secret de l'écriture comme le souligne M. Blanchot. « Le récit révèle, mais, le révélant, cache un secret : plus exactement, il le porte. Ce secret est l'attrait visible-invisible de tout récit ». (1971, p. 177)

En fait, la disparition de Sami connote une disparition dissimulée, celle d'Alya elle-même, dans la mesure où cette dernière essaie de survivre à sa propre mort — symbolique — depuis le jour où elle a échappé à une noyade certaine. La noyade symbolique est celle aussi de l'écriture qui doit constamment se débattre contre la menace de sa propre disparition.

## Conclusion

L'écriture de N. Bouraoui ressemble au flux et au reflux des vagues marines, elle prend puis elle abandonne, elle suspend et elle noie avec la force et la violence du courant des images, avec la profondeur du silence de la mer (mère) d'où viennent les mots et sur lequel ils se brisent comme les vagues sur les récifs sauvages. Il y a donc une symbiose parfaite dans le cosmos de même que dans la nature terrestre qui n'est qu'une partie de cet univers, de cette mécanique parfaite qu'est la création divine. On retrouve la dimension métaphysique tout au long de l'œuvre et l'amour est ce lien qui unit Dieu aux hommes et les hommes entre eux. C'est ce que semble suggérer N. Bouraoui dans l'incipit de *Sauvage*. Ce n'est que

l'amour de Dieu qui sauve Alya de la mort et d'elle-même, et l'amour de son ami qui sauve sa vie du naufrage.

De même que l'écriture devient pour Nina Bouraoui une traversée, un voyage vers le lieu du neutre et une expérience absolue de l'effacement. Cette conception de l'écriture rejoint celle de M. Blanchot qu'il exprime en ces termes :

Mais c'est qu'en ce point elle ne serait pas seulement une écriture blanche, absente et neutre, elle serait l'expérience même de la « neutralité », que jamais l'on entend, car quand la neutralité parle, seul celui qui lui impose silence prépare les conditions de l'entente, et cependant ce qu'il y a ne peut cesser de se dire et ne peut être entendu. (2003[1959], p. 285)

Le « je » de Alya, le « je » de Nina, ne sont-ils pas finalement une figure des « je » possibles de l'écrivaine. Derrière le masque du « je », n'y a-t-il pas un « jeu » de l'écriture qui permet de dévoiler en partie un des aspects du « je » écrivant sans pour autant tout dire ni tout démasquer ? La part de l'indicible étant toujours plus profonde et plus grande que la tentation confessionnelle ou élocutoire volubile. Ce « je » parlant et cet autre « je » écrivant ne se rencontrent, ne s'épousent et ne se confondent peut-être jamais aussi bien que lorsqu'ils sont éloignés l'un de l'autre, lorsqu'ils sont séparés par les voiles épais de l'écriture.

## Références bibliographiques

- BACHELARD G., 1957, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F.
- BLANCHOT M., 1955, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT M., 1971, *L'Amitié*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT M., 2003 [1959], *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- BURGOS J., 1982, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.
- BOURAOU N., 2000, *Garçon Manqué*, Paris, Stock.
- BOURAOU N., 2011, *Sauvage*, Paris, Stock.