

## REPÈRES ET FILIATIONS LITTÉRAIRES À PROPOS DE NINA BOURAOUI/ REFERENCES AND LITERARY FILIATIONS ABOUT NINA BOURAOUI

**Belgacem BELARBI**

Professeur, Docteur en Sciences du Langage  
(Université Ibn Khaldoun, Tiaret, Algérie)

[belabelg@yahoo.fr](mailto:belabelg@yahoo.fr), <https://orcid.org/0009-0005-9863-7222>

### **Abstract**

*What interests us in the first place, in this article, is to circumscribe the fabric of the romantic work of Nina Bouraoui, rich in its symbols, its metaphors and its obsessions. This set, dense and wide that we discover, allows us to establish a nomenclature of images which, linked to each other and ordered according to the recurrence principle, make up the imaginary universe of Nina Bouraoui; this territory on the fringes of biography and creation. This landscape of Bourouian sensibility is at the junction of material life and spiritual life, of the Self and the world.*

*We will try to unravel the skein of Nina Bouraoui's imagination through certain figures, those primordial and symbolic of the maternal and paternal figures as well as certain literary filiations.*

**Keywords:** *work, symbol, metaphor, image, universe*

### **Rezumat**

*Ceea ce ne interesează, în primul rând, în acest articol, este să elucidăm textura operei romantice a Ninei Bouraoui, bogată în simboluri, metafore și obsesii. Setul dens și larg pe care îl descoperim, ne permite să prezentăm imagini care, legate între ele și ordonate recurent, alcătuiesc universul imaginar al Ninei Bouraoui. Acest peisaj al sensibilității bouraouiene se află la joncțiunea dintre viața materială și cea spirituală, dintre Sine și lume. Iată de ce încercăm să prezentăm imaginația Ninei Bouraoui prin anumite figuri, primordiale și simbolice, materne și paterne, precum și prin anumite filiații literare.*

**Cuvinte-cheie:** *lucrare, simbol, metaforă, imagine, univers*

### **Introduction**

Nous tenterons de dénouer l'écheveau de l'imaginaire de Nina Bouraoui à travers certaines figures, celles primordiales et symboliques de la figure maternelle et de celle paternelle ainsi que certaines filiations littéraires. Si pour Sartre, l'imaginaire est le produit d'une libération intentionnelle de la conscience, si pour Bachelard et Durand, il est un atlas organisé de symboles, pour Lacan, l'imaginaire est un ensemble d'images narcissiques (Chelbourg, 2005, p. 108). Il repose sur la conception et la manière par lesquelles le sujet forme sa propre image et se constitue un idéal auquel il veut ressembler à tout prix. « L'imaginaire s'avère être le lieu où sont recelées les vérités inconscientes qui déterminent le rapport subjectif à la langue. C'est en quoi ce registre (l'imaginaire)

lacanien intéresse un point de vue littéraire soucieux de comprendre ce qu'il en est des pratiques linguistiques d'un écrivain » (*idem*, p. 103).

En poétique du sujet, l'image, s'élaborant et se manifestant dans l'écriture, est, en fait, image du « moi » en rapport avec une démarche narcissique, il s'agit d'une compensation qui se fait par l'écriture pour combler un manque narcissique. Cette image, c'est « l'autoportrait symbolique » qui se manifeste et s'actualise dans l'écriture que la psychanalyse littéraire considère comme étant une réparation, car l'imagination, en poétique du sujet, n'est que porteuse de traces des blessures narcissiques de l'écrivain; cet « autoportrait symbolique » permet la réparation. « L'écrivain devient un être de langage, prolongeant par l'écriture une confrontation avec les signifiants orientée par les préoccupations narcissiques. Il est, tout ensemble, celui qui construit l'œuvre, et celui qui se construit en elle pour vaincre une « difficulté d'être » (*idem*, p. 102).

L'écriture s'oriente et se dirige donc par les motivations internes de la création littéraire de l'écrivain, par ses déterminations personnelles. Elle a un rapport avec, d'une part, le dynamisme de l'imagination de l'écrivain, d'autre part, sa relation au langage personnel de celui-ci.

La poétique du sujet se situe dans la filiation des travaux engagés, dès le début des années quatre-vingt, à l'Université de Lille-III, par des chercheurs comme Jean Decottignies, Philippe Bonnefis ou Alain Buisine. En 1981, le premier d'entre eux établissait, dans un volume intitulé « Les sujets de l'écriture », que « le geste narratif [...], dans l'instance même de sa formation, installe sur le devant de la scène la difficulté d'être de celui qui parle » (Decottignies, 1981, p. 12). C'est cette difficulté, et les réponses qu'y apporte l'écriture, que la poétique du sujet se propose d'explorer. Pour y parvenir, elle envisage le créateur comme sujet, à la fois sujet écrivant et premier sujet de son écriture car écrivant pour lui, et, souvent sur lui, du moins à partir de lui. Enrichi des acquis de la psychanalyse lacanienne, le sujet apparaît comme un être de langage, prolongeant par l'écriture une confrontation avec les signifiants orientée par des préoccupations narcissiques.

Nina Bouraoui l'avoue :

« Il y a moi, sous l'écriture de mon livre, il y a l'écriture de ma thérapie, sous le Je » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 36).

Dans notre corpus, essentiellement *La Voyeuse interdite* (1991) et *Mes Mauvaises pensées* (2005), le sujet ne se confond naturellement pas avec la première personne grammaticale ; il n'est pas plus spécifiquement le narrateur qu'aucun des personnages, mais le produit d'un travail sur les signifiants par lequel l'écriture élabore et manifeste une image réparatrice du moi. C'est ce travail qui constitue sa poétique, autrement dit son geste créateur.

Recherche d'une sensibilité à l'œuvre dans le texte, ce travail tente de cerner un univers dans sa cohérence interne<sup>1</sup>, cohérence qui intègre les contradictions et les déchirements de la conscience et consiste en un repérage thématique, c'est-à-dire en un rassemblement de thèmes<sup>2</sup>.

Si l'analyse richardienne, qui porte son intérêt sur l'individualité, met en lumière la révélation de soi, la méthode durandienne permet de déceler des expériences universelles, anthropologiques qui se situent en deçà ou au-delà du texte étudié dans sa singularité. On rejoint le programme bachelardien d'une « poétique de la rêverie » (Bachelard, 2005) : née de la sensation, ancrée dans la matière, l'écriture constitue une expérience de la subjectivité mais nourrie par l'Imaginaire, elle est travaillée par des images universelles.

L'œuvre de Nina Bouraoui semble confirmer la formule leclézienne selon laquelle « être vivant est une perpétuelle incertitude » (J.-M.G. Le Clézio, *L'extase matérielle*, p. 194) :

« Je me souviens que c'est à cet endroit précis que j'ai compris que la vie n'était pas éternelle; cela a fait comme un trou noir en moi et je me suis dit qu'il fallait avoir beaucoup d'amour autour de soi pour accepter cette tragédie, la peur vient de là peut-être, de cette idée, et surtout de ce manque d'amour qui doit envelopper cette idée » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 175).

Ce que l'imaginaire de l'œuvre thématise, c'est une problématique de l'être au monde, autrement dit « la fatalité d'être vivant, sur terre, sorti du néant, jeté dans le chaos brutal et fanatique de l'existence » (J.-M.G. Le Clézio, *L'extase matérielle*, p. 38) :

« Je ne supporte pas cette idée, vous comprenez, cette idée de disparition entière, je ne peux pas la soutenir. Je crois que ma fascination pour la beauté vient de là, de cette peur, ce n'est pas juste la peur de la mort, c'est la peur de la disparition;

---

<sup>1</sup>Selon J.-P. Richard, l'enjeu de la critique est de saisir « l'unité supérieure d'une existence enfin délivrée de tous ses faux hasards et rendue à sa cohérence singulière » (J.-P. Richard, *Avant-propos à Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert*, p. 16).

<sup>2</sup>Cf. la définition que donne J.-P. Richard dans l'univers imaginaire de Mallarmé : « un thème serait (...) un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixe, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. (...) Le repérage des thèmes s'effectue le plus ordinairement d'après le critère de récurrence : les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent donc pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible » (pp. 24-25). Outil premier de la critique, le thème permet donc au critique de repérer les constantes d'une sensibilité, la manière dont celle-ci vit son rapport au monde, et partant, de re-construire la cohérence interne de l'œuvre dont il serait l'architectonique. D'autre part, on prendra soin de préciser que la récurrence ne se réduit pas à la répétition en ce qu'elle implique une prise en compte des variations dont le thème est susceptible.

et l'on peut disparaître sans mourir, c'est de cela que j'ai peur, être et ne plus être, être là et ne plus être là » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 199).

Bien que la notion d'exil soit gratifiée d'une valeur sémantique infiniment large et flexible, elle renvoie toujours aux thèmes conjoints de l'angoisse et de la souffrance, aux mauvaises pensées (Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, 2005). Qu'il soit géographique, affectif, psychologique, métaphysique, spirituel, toutes ces modalités relèvent, peu ou prou, de l'expression générique « exil intérieur »<sup>3</sup> qui est la détermination même de la modernité. L'exil témoigne d'une rupture de l'équilibre existentiel en même temps qu'il génère l'inexorable question de l'ontologie. Perte de la transcendance, arrachement à la famille, dissidence vis-à-vis de la société, aliénation de soi : sous toutes ses formes, l'exil fait de l'être, coupé de son complément masculin ou féminin, cet animal malheureux, abandonné (E.-M. Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, p. 65) dans le monde ayant pour seule alternative la mort comme fin inexorable :

« Quand je lui dis que j'ai peur de la mort, il me dit que cette peur est une angoisse métaphysique et que je n'ai pas l'âge pour en souffrir. Enfant, la mort est une question sans réponse. Il y a un mythe autour de cela » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 231).

Née d'un sentiment de solitude et référée à l'expérience traumatisante de la naissance ainsi qu'à des données biographiques précises, l'œuvre ne cessera de thématiser, la douleur de l'inexorable arrachement à l'origine, l'angoisse de l'être jeté dans le monde. La déchirure y est inscrite et, la tonalité générale de l'œuvre en est affectée.

### 1. Imaginaire et cordon ombilical

Chacun porte en soi un sentiment profond, enfoui, purement indicible pour sa mère :

« Le bruit de ma mère, c'est le bruit de mon enfance, du fouet Moulinex qui bat les œufs en neige, du couteau sur les écailles de poisson, de sa main dans mes cheveux, de ses ongles sur le volant de la GS, de sa voix qui nous appelle du balcon, de sa voix encore qui raconte l'histoire du Petit Chaperon rouge, j'en reviens toujours là, je me pose toujours sur la ligne de ma première vie. Ma mère a raison quand elle dit que je ne veux pas la voir vieillir, je suis éblouie d'amour. [...] Le couple se reforme, comme la peau du lézard blessé, il y a une mémoire des gestes je crois, je la regarde de dos dans la cuisine, je suis à Alger » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 254).

La psychanalyse justifie la fusion imaginaire entre l'enfant et la mère et la séparation constitue dans notre imaginaire culturel la perte du paradis, expulsion ou exclusion traumatisante :

<sup>3</sup>Cf. Jaccard, R. (1975). *L'exil intérieur : schizoïdie et civilisation*. PUF.

« Ma mère me téléphone tous les soirs et parfois je ne veux pas lui parler, parce que je me détache de son corps, de cet amour inouï qui me donne le vertige, qui me fait perdre l'enfance, parce que je sais déjà ce qu'est la terrible angoisse de perdre l'autre » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 56).

Le personnage central du monde originel est incontestablement la figure maternelle, instance protectrice, par excellence, valorisée comme refuge premier et qui se réduit à un « complexe du retour à la mère » (Durand, 2016, p. 269) :

« Je cours vers mon adoration, ma mère qui m'attend sur le balcon de notre appartement, et qui, par sa façon de se tenir, une main au visage, l'autre sur la hanche, le buste légèrement penché, ressemble à une mère algérienne, c'est-à-dire une mère amoureuse qui sait qu'elle peut perdre un enfant à tout instant » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 141).

La description de la figure maternelle et les comparaisons qu'elle mobilise nous renseignent sur le rôle protecteur que lui attribue l'imaginaire. Ce qui la caractérise, c'est une épaisseur d'être rassurante. Centre sensitif, elle capture, dans un réseau de sensations, l'enfant :

« Toujours ce corps qui est la forteresse de ma mère; je ne me suis jamais évacuée de ma vie parce que je ne me suis jamais laissée aller; là aussi, c'est un défi, partir de soi serait aussi partir de ma mère, mon regard et ma conscience la protègent, mon état de vigilance l'enserme et cela me rassure » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 62).

La mère n'est pas la seule à obséder les personnages de Nina Bouraoui. On n'y échappe pas, elle vous embrasse de « cet amour inouï qui donne le vertige » (N., *Mes Mauvaises pensées*, p. 98), son corps et son passé vous obsèdent.

Cet aspect sécurisant de la mère se retrouve chez de nombreux écrivains. Comme chez Marguerite Duras, comme la mère de « L'Amant » qui « occupe la place du rêve », elle est omniprésente.

L'œuvre ne cesse de thématiser le fantasme pour l'imaginaire de retour à la mère ou au paradis intra-utérin. Il prend la forme d'un désir de fusion avec la mère. La figure maternelle a toujours été vue comme refuge.

Les personnages bouraouiens en l'occurrence Zohr et Leyla dans « La Voyeuse interdite » (1991) n'aspirent qu'à se laisser glisser dans l'eau lactescente afin de retrouver le grand refuge perdu : la mère.

De même, la mort sollicitée autant par Fikria et Zohr dans « La Voyeuse interdite » comme ultime secours ne doit pas être dissociée de cette thématique. En effet, pour la psychanalyse : « La conception inconsciente de la mort est celle d'un retour durable et définitif dans le sein maternel »<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>O. Rank, *op. cit.*, p. 123.

Il n'est pas rare que l'écriture tente de conjurer la perte du paradis utérin en rêvant un retour à l'indifférencié.

## 2. Paysage-corps maternel

Il n'est pas rare qu'en littérature, la tentation de repli et de retour engendre la métaphore du paysage-corps maternel. Un seul élément, la nature, suscite en effet des corrélations nombreuses, toutes liées au refuge premier et continuellement fantasmé.

Dans « Mes Mauvaises pensées », la mer, image par excellence de l'espace matriciel et la mère se trouvent explicitement associées. L'eau, substance homogène où tout se rejoint et se mêle, constitue l'aboutissement d'une rêverie des formes liantes et de l'interpénétration. Il n'est qu'à se reporter à la définition durandienne de la mer pour en appréhender la prégnance : « C'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur » (Durand, 2016, p. 256).

« Toute eau est un lait », c'est la formule que G. Bachelard emploie pour expliquer la valeur que notre imagination profonde confère à l'eau (Bachelard, 2005). Pour lui, et toujours en s'appuyant sur des œuvres littéraires et picturales, il ne fait aucun doute que l'eau est le premier symbole de la Mère nature. A l'eau sont donc associées, au plus profond de chaque être, des images de bien-être et de nourriture qui le renvoient à son premier amour : sa mère. L'eau signifie ainsi à la fois amour et nourriture.

Pour l'historien Jules Michelet, « le poisson dans l'eau est un embryon au sein de la mère commune [...]. Et dans les eaux nourrissantes de la mer, la vie flotte comme un rêve »<sup>5</sup>.

Comme le résume G. Bachelard, l'eau réunit la nourriture et le calmant, d'ailleurs de nombreux poètes ont vu dans les mers, dans les lacs, « les eaux calmes du lait », selon la formule de Saint-John Perse (Perse, 1911). L'eau est alors blanche plutôt que transparente, plutôt tiède que fraîche. Pour P. Claudel (Claudel, 1920), un fleuve, c'est l'éruption de l'eau liquide enracinée au plus secret des replis de la terre. C'est l'éruption du lait sous la traction de l'Océan qui tête. Et il n'y a pas de différence entre l'eau et la matière première même : la mère.

Ces images de maternité sont dominantes, elles se féminisent et la mère sait rester une jeune fille. Tout particulièrement chez les romantiques, comme Lamartine ou l'allemand Novalis<sup>6</sup> qui a beaucoup chanté son désir

---

<sup>5</sup>[http://expositions.bnf.fr/lamer/arret/crea\\_miche.htm](http://expositions.bnf.fr/lamer/arret/crea_miche.htm).

<sup>6</sup>Les « Hymnes à la Nuit » (« Hymnen an die Nacht » en allemand) sont un ensemble de poèmes de l'écrivain allemand Novalis, paru en 1800, dans la revue « Athenaeum » des frères Auguste et Frédéric Schlegel, fondée en 1798.

d'être bercé par les bras d'une rivière-jeune fille, de sentir la substance voluptueuse de l'eau collée au rêveur comme une douce poitrine.

Par ailleurs, si « l'eau nous rend notre mère » (Bachelard, 2005, p. 178), c'est parce que « toute eau est un lait » (*idem*, p. 158) ; « l'eau est si chaude, mon esprit si faible, je me laisse aller sur le dos, je suis au-dessus de la mer, comme je pourrais être au-dessus du corps de ma mère » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 32).

D'autre part, la mer dont la pulsation est rythmée est un avatar du paysage-berceau.

Pour Nina Bouraoui, « le sentiment de noyade est terrifiant, parce que l'eau ressemble à un corps d'eau, se noyer, c'est aussi se noyer dans un corps-océan, dans un corps qui a donné du plaisir » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 197).

Ce monde matriciel, hermétiquement clos, qui préserve l'être de toute agression, parvient à pallier l'instabilité affective et morale inhérentes à la conscience exilée :

« Ce sont mes larmes que je cache sur la plage de Miami, et c'est encore ce corps, mon corps que je retrouve, puisque la mer est le moyen ultime de me cacher, de me fuir » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 128).

Ainsi, le décor champêtre favorise l'épanouissement de l'image de la mère compatissante et protectrice. Le paysage sert de support à l'imagination et lui permet de faire resurgir l'image maternelle car tout est prétexte à sa résurrection.

### 3. Présence/absence

Mais c'est à la défaillance de l'image maternelle qu'il convient de s'intéresser, plus précisément au paradoxe de la présence-absence maternelle, à cette ambivalence de la figure maternelle tout à la fois proche et inaccessible par le constat d'un recours spontané, chez l'auteure, au rythme binaire du flux et du reflux dont on perçoit l'éternelle pulsation à travers toute l'œuvre et qui exprimerait ce désir inassouvi de la mère, ce manque que l'être, par des stratégies diverses, s'évertuera à combler.

Une lecture attentive met en évidence une distension ou une rupture du lien avec l'origine. Tantôt dans « La Voyeuse interdite » l'image de la mère est prise dans une distorsion de la narratrice autant dans *Mes Mauvaises pensées* cette figure est sublimée :

« Meurtrière maman ! » (N. Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, p. 25).

« On n'arrive jamais à la fin de ma tristesse, ou à la fin de la tristesse de ma mère que je reprends comme une maladie, que je revis comme un devoir. Mon corps guérira son corps, mon enfance soignera son enfance, mes yeux prendront les larmes de ses yeux, mon cœur donnera l'amour » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 28).

Qu'ils évoquent l'éloignement par rapport à la terre paternelle, sur sa vie en Europe, les romans bouraouiens déclinent inlassablement le même drame. D'autre part, la perte symbolique de la mère-patrie dont on peut faire un principe structural de l'œuvre, se noue autour de la figure maternelle :

« Je construis un pont, j'ai toute ma vie pour faire le grand écart entre les deux terres, entre mon père et ma mère, j'ai toute une vie pour occuper leur solitude, j'ai toute ma vie pour couvrir mes familles » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 255).

De ces deux portraits qui se font écho, celui de « La Voyeuse interdite » et celui de « Mes Mauvaises pensées », émerge une relation problématique. Cette relation préfigure déjà l'exil des personnages Zohr et Leyla (personnages de « La Voyeuse interdite »), dont l'existence, placée sous le signe du manque de la présence maternelle, s'éprouvera perpétuellement sur le mode privatif. Le drame de cette présence-absence, dès le début marque le sentiment lancinant d'une insécurité.

Il est intéressant de voir dans le passage des femmes à l'autobiographie, au moment de la maturité, un retour à la mère. La figure maternelle s'impose dès le premier roman, principe qui structure, la mère prenant des dimensions mythiques. C'est le cas pour Colette, dans « La maison de Claudine » et « Sido » (1930). Simone de Beauvoir n'échappe non plus à ce principe dans les « Mémoires d'une jeune fille rangée » (1958), « La force de l'âge » (1960) et « La force des choses » (1963) (Didier, 1981, p. 26), ainsi que Marguerite de Yourcenar dans les « Souvenirs pieux » (1974) ou Nathalie Sarraute dans « Enfance » (1983). Cela se voit également dans le récit autobiographique d'Annie Ernaud « Une femme » (1990).

Le même principe paraît se fixer, dans « La Voyeuse interdite », brisé entre la mère et la narratrice Fikria au moment de l'adolescence et puis, dans « Mes mauvaises pensées », une conversion s'établit, une sympathie nouvelle prend forme, une fusion des douleurs partagées.

#### 4. Le père

La figure du père semble être un des moteurs de la vocation littéraire de beaucoup de femmes, car la relation établie avec leur père a apporté aux écrivains femmes une valorisation importante à leur essor :

« Je sais qu'une fille ne se remet jamais de ne pas avoir été sûre de l'amour de son père » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 176).

« Avant, je disais à mon père: « Un jour, tu seras fier de moi » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 266).

La relation privilégiée qu'a eue Nina Bouraoui avec son père occupe une place importante :

« Je n'ai pas peur de la mort, je n'ai pas peur du bruit des câbles, je n'ai pas peur du vide, j'ai peur de m'habituer à mon père, et d'avoir toujours l'impression de



le perdre quand je le crois à moi, sous mon contrôle, entre mes mains, puis j'oublie vite » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 67).

C'est également le cas pour Colette, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar et Nathalie Sarraute. Ces filles une fois adultes accomplissent la carrière d'écrivain que leur avait rêvée leurs pères. Nina Bouraoui le dit si bien dans « Mes Mauvaises pensées » :

« Ma dernière mauvaise pensée se fixe au corps de mon père, ... il a fallu un jour me détacher de lui, je ne sais pas si j'ai réussi... j'ai voulu écrire pour qu'il soit fier de moi » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 15).

La figure mythique du père est omniprésente chez Nina Bouraoui dans « Mes Mauvaises pensées » :

« Mon père est un vrai père, ses lettres sont des vraies lettres de père, ses baisers sont des vrais baisers de père, son regard est un vrai regard de père. Mon père est un père qui a peur : « Dis-moi que tu vas bien. Est-ce que tu écris ? Appelle-moi dès que tu es chez toi. » Mon père est le père de famille, de notre seule famille » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 132).

Elle se révèle aussi chez Maïssa Bey qui évoque à travers ses romans toute l'obsession qu'elle a à se détacher et en même temps à s'inspirer de la figure de son père. Nina Bouraoui en fait autant :

« Sur les photographies d'Alger, mon père porte des petites lunettes noires, il a cet air étrange quand je lui dis un jour : « J'ai tes yeux. » J'écris aussi pour cela, pour restituer l'espace à mon père, pour lui rapporter ce qu'il n'a pas vu » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 91).

Inspirée, adulée par cette figure symbolique qu'est le père, Nina Bouraoui semble se ressourcer de la vie de son père, de ses images :

« Je prends mon père pour modèle, ses chaussures, sa mallette, ses dossiers, ses stylos, le bureau, la voiture, son corps, assis, debout, en nage papillon, fin et nerveux, prêt à surgir, inquiet et minutieux; il y a le trousseau de clés aussi, à la main, l'imperméable, le parfum qui reste dans l'ascenseur, dans l'escalier, sur ma peau » (N. Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 126).

Elle s'y identifie :

« Je suis surprise par nos ressemblances: mains, attaches, bras, peau, je sais que j'ai beaucoup pris du corps de mon père qu'il me suffit de surveiller pour y lire mes évolutions » (*ibidem*).

Elle fait de cette figure du père une prière, un recueillement :

« Tout me fait penser à mon père. La vie même me fait penser à lui. Le cœur de la vie. La vitesse de la vie. Le feu de la vie. Le silence de la vie. Il reste mon premier référent. Je le consulte, dans ma tête. J'aime croire à cette idée qu'il aurait toutes mes réponses en lui » (*idem*, p. 259).

Nous ne nous laisserons pas de recueillir dans « Mes Mauvaises pensées », les moments que la narratrice évoque et qui justifient sa passion pour l'écriture et le rôle du père dans cette activité :

« Je suis le fils de mon père, je suis surtout son miroir, un jour il dit: « Tu es le jeune homme que j'étais. » Il y a une histoire des pères dont on ne se défait pas, [...] et je sais désormais que l'écriture vient de lui, lui qui écrit tant à Alger, à son bureau, sur la table du salon, sur ses genoux, dans son lit, lui aussi a cette écriture qui saigne, il note tout, il répertorie tout, comme pour resserrer la vie » (*idem*, p. 185).

Comparée à Marguerite Duras, à l'intériorité de Nathalie Sarraute, mais aussi à Marcel Proust, cette écrivaine de cinquante cinq ans est l'auteure d'une œuvre tout à fait singulière.

### 5. Filiations

Le poète est bien *rhapsode* (< *rhaptein*, « coudre », « ajuster en cousant »), il est couseur de vers, croiseur de fils (Thomas, 1981, p. 154). Le motif du tissage permet d'exprimer non seulement le lien indéfectible qui unit le personnage-narrateur à ses origines, mais aussi le travail entrepris pour en perpétuer le souvenir. Nostalgique d'un passé glorieux et chargée de transmettre l'histoire familiale à d'autres générations. C'est semble-t-il, le propre et le privilège de la remémoration que de tisser une vie à partir de fragments vécus.

L'acte de filage et de tissage est originairement associé à l'acte de création. Subtile dans sa prégnance, l'image l'est par ses différents niveaux de sens : fil du temps, de l'existence, de la destinée, du devenir, de l'histoire, fil d'Ariane qui indique le chemin dans le labyrinthe urbain et intérieur ; fil de la pensée et, enfin, fil de l'écriture sont autant de manières de nous guider dans notre lecture. Mais, dans sa polyvalence et sa richesse, le symbolisme révèle le désir de continuité et d'unité, l'attachement indestructible à l'enfance perdue.

A travers l'image du fil va s'élaborer un réseau métaphorique extrêmement dense, celui que Mircea Eliade regroupe sous la dénomination générique « complexe de liage (Eliade, 1979, p. 155) ». Ainsi, le texte renvoie à la métaphore du tissu de l'existence.

Le tissu comme le fil est d'abord un lien, mais il est aussi liaison rassurante, il est symbole de continuité, surdéterminé dans l'inconscient collectif par la technique « circulaire » ou rythmique de sa production (Durand, 2016, p. 371). Au fil se substitue parfois le ruban, image métonymique de la féminité. Le ruban a pour fonction d'attacher et de retenir l'instant, de le lier à celui qui lui succède, l'étirant indéfiniment, par la grâce des répétitions.

Le motif du tissage et du filage que Gilbert Durand (*idem*, p. 369) assimile au symbolisme du devenir, renvoie explicitement au mythe des fileuses qui tissent et nouent les fils des existences. Ce vaste champ métaphorique et symbolique témoigne, en effet, du désir d'aller aux sources d'une histoire

dont on voudrait comprendre le déploiement, d'en remonter le fil jusqu'à une explication de soi et du monde.

L'existence est, en effet, assimilée à une texture dense où tout, êtres, choses et lieux est inextricablement mêlé. De toutes ces remarques émerge une constellation symbolique qui regroupe le motif du tissage, le thème de la profondeur et de l'origine.

Le texte littéraire, issu d'un tressage de mots et d'images fera l'objet, dans l'acte de lecture, d'une forme de tressage où l'homme et le monde sont inclusifs l'un de l'autre, où présent et passé se font écho, où l'individuel s'agrandit à l'universel.

### **5.1. La filiation woolfienne**

Pour Virginia Woolf, l'écriture est d'abord autobiographique. Dans son « Journal » (Bell, 1978), celle qui écrit « si vous ne dites pas la vérité sur vous-même, vous ne pouvez pas la dire sur les autres », met en application son axiome fondamental.

En digne fille spirituelle de Jean-Jacques Rousseau, dont elle déplore qu'il n'ait pas d'équivalent féminin, Virginia Woolf entend révéler son âme toute nue. Parmi les nombreuses fonctions du « Journal », la plus évidente est d'ordre thérapeutique. En consignait ses états d'âme, cette « mélancolie » dont elle souffrira toute sa vie, Virginia Woolf se déleste de ses maux.

Nous faisons ce parallèle avec l'écriture de Nina Bouraoui, qui en fait une catharsis, une sublimation pour évacuer le trop plein de ses « Mauvaises pensées », l'écriture d'un roman étant toujours une épreuve. En se racontant, la romancière évacue ses démons et peut continuer à faire ce qu'elle estime le plus nécessaire que tout le reste : écrire de la fiction. Littérature de l'intime qui s'apparente chez V. Woolf à un mal nécessaire. Une écriture du moi à laquelle elle s'adonne, mais dont elle entrevoit dès 1919 l'utilisation future. Comme d'ailleurs ceux de Virginia Woolf, à l'âge de 25 ans, les œuvres de jeunesse de Nina Bouraoui à 24 ans, « La Voyeuse interdite » et « Poing mort », commencent à poser les jalons d'un programme littéraire qui n'ira qu'en s'affirmant au fil des ans.

Puisant toutes deux dans leur vie le matériau de leur œuvre, pour travailler ensuite à supprimer, à déplacer, à travestir pour revenir vers une fiction saisissant largement des repères autobiographiques, c'est le cas de « Mes Mauvaises pensées ».

Une des filiations littéraires que nous pourrions établir entre Nina Bouraoui et Virginia Woolf est cet attrait pour les thèmes de l'immobilité et de la démesure qui assimilent les personnages symboliques des femmes dans leurs demeures et l'emploi de l'indéterminé « homme et femme ».

Les chocs subis par Virginia Woolf : la tyrannie de son père puritain, Leslie Stephen ; les caresses incestueuses, proches du viol, de ses demi-frères Ducworth, nés du premier mariage de sa mère ; la mort du jeune frère Tho-

by, chaste et aimé, atteint de typhoïde, puis celle, à la guerre, de son neveu Julian ; la mort de sa mère. Comment ne pas voir à quel point tous ces événements sont à la source de ses crises de dépression suicidaire qui n'ont cessé de la fragmenter ? Contrairement à ce grignotage de l'identité, par le malheur et le temps, subsiste une intense nostalgie d'unité impossible à rassasier, sauf dans la mort : « Suis-je du côté de la vie ou de la mort, de l'homme ou de la femme, de la tendresse ou de la férocité » (De Mangerie, 2004, p. 14)?

Sur cette double et antagoniste question de l'entre-deux, de vouloir être homme tout en étant femme, d'être féroce dans « La Voyeuse interdite » et d'être tendre dans « Mes Mauvaises pensées », dans ce double langage les questions que pose cette incertitude ne trouvent pas de réponses. L'épreuve ambivalente de l'androgynat est là où il n'est pas question d'accepter l'harmonie d'une nature bisexuelle, car dans « Orlando » (Woolf, 1982), c'est successivement et pas au même instant que le héros est homme ou femme. Et d'ailleurs « Orlando distribuait impartialement ses blâmes aux deux sexes parce qu'elle n'appartenait à aucun », écrit Virginia Woolf<sup>7</sup> qui dépeint chez son personnage une égale détestation de la gent féminine et de la virilité masculine qui viole et détruit.

Bouraoui exploite cette attitude de l'ambivalence en peignant, tour à tour, le côté bestiaire, cloîtré et infantile des femmes :

« Et nous jeunes filles ? Que faisons-nous pendant ce temps-là ? Ce temps perdu ! Fantômes de la rue, animaux cloîtrés, femmes infantiles ! Muses inassouvies ! Laissez-moi rire ! Jalouses de nos sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté » (N. Bouraoui, *La voyeuse interdite*, p. 13).

Les hommes traités de chacals citadins, « violeurs de conscience, œil chercheur aidé par un dard dressé en radar balayeur d'espace comme un cyclope attentif [...] son sexe lourd et encombrant se déversant sur lui ou sur semblable devant une fillette à la fois horrifiée et fascinée par le colimaçon sans tête ni yeux » (N. Bouraoui, *La voyeuse interdite*, p. 12).

Dans « La voyeuse interdite », l'aspect physique du père ne correspond pas aux canons de l'apparence physique mâle. Il est assimilé à l'image féminine, décrit comme le « mâle-femelle » (N. Bouraoui, *La voyeuse interdite*, p. 93) au « corps de femme » (*idem*, p. 94), portant une « robe de femme » (*idem*, p. 93). Sa peau lisse « avant », est peuplée « maintenant », à son grand soulagement, de « boucles drues » (*idem*, p. 93).

Chez Woolf ainsi que chez Bouraoui l'intrigue n'est plus au centre du programme narratif. Notamment à la parution d'« Une Chambre à soi »

---

<sup>7</sup>Le Magazine littéraire, n° 437, décembre 2004, p. 42.

(Woolf, 2001), où elle craint de s'être dévoilée et d'être assimilée de facto au mouvement saphiste<sup>8</sup>.

Nina Bouraoui se reconnaît publiquement homosexuelle, « *Mes Mauvaises pensées* » et « *Avant mes hommes* » en sont les affiches.

Woolf attendra ses cinquante huitième années pour envisager d'écrire un véritable récit autobiographique. Les romans woolfiens pourraient, en effet, figurer parmi ces « romans tout vibrants, comme une harpe éolienne, d'une sensibilité féminine à vif » (Gracq, 1980, p. 20), tout comme ceux de Nina Bouraoui.

Dans la lignée de Virginia Woolf, Nina Bouraoui cherche, par le recours à l'introspection tout en rejetant tout psychologisme explicatif, à cerner le devenir subtilement évanescents des êtres. Littérature intimiste en ce qu'elle s'emploie à surprendre des états d'âme, des pensées balbutiantes où affleure une poésie surgie de la musique intérieure que l'auteure a réussi à faire entendre en chacun de ses monologues.

Littérature d'atmosphère<sup>9</sup> plus que d'action, ainsi pourrions-nous la définir. Attachée au juste choix des vocables et à leur qualité poétique, l'œuvre, par l'impressionnisme de l'observation, par les détours subtils de sa prose, élabore un art de suggestion qui sait concilier naïveté et raffinement dans l'invention.

Même si ces deux écrivains ont en commun l'emmêlement des sensations, des sons et des parfums, du regard qui observe avec le souvenir qui ressuscite, Marcel Proust partage cet emmêlement qui signifie fusion plutôt que fragmentation. Car que ce soit pour Woolf, Bouraoui ou Proust, leurs œuvres sont sous-tendues par une profonde confiance dans l'œuvre d'art comme dimension salvatrice, comme preuve d'immortalité.

## 5.2. Réminiscences

À l'instar de Proust, dont on perçoit la parenté diffuse à travers son œuvre, Nina Bouraoui est une romancière du souvenir affectif, la réminiscence est cette action faite de la fusion constante du passé et du présent, d'émotions qui sont surtout des réminiscences. Les images-souvenirs par-

---

<sup>8</sup>À travers la lettre à sa très chère Vita Sackville West, Virginia Woolf avait de toute évidence des tendances homosexuelles, qui furent platoniques avec Katherine Mansfield et probablement concrétisées avec Vita Sackville West. Virginia était très discrète sur cet aspect de sa personnalité. Elle écrit toutefois : « Seules les femmes provoquent mon imagination : je ne cherche qu'à les éblouir ». Eileen Atkins évoque la correspondance amoureuse entre Virginia et Vita dans une pièce de théâtre qui sera interprétée par Atkins et Vanessa Redgrave (*Vita and Virginia*, 1994, <http://www.md.ucl.ac.be/ama-ucl/edito47.html>).

<sup>9</sup>Nous faisons allusion à ce « temps-atmosphère » dont parle M. Yourcenar à propos des romans woolfiens, dans sa préface à la première traduction de « *Les vagues* » (p. 9). Librairie Stock, 1937.

courent « Mes Mauvaises pensées », créant ainsi une dynamique des reprises qui nie la linéarité temporelle en la pliant au rythme plus fluide de la mémoire fondé sur un perpétuel va-et-vient. Ces résurgences sont assimilables à ces « fragments existentiels » dont parle G. Durand (Durand, 2016, p. 468).

Nos sens nous offrent un ancrage, nous permettent de renouer avec les instincts de l'enfance, avec cet âge d'or des expériences sensorielles qui se fixent à jamais au niveau de la mémoire et qui ressurgiront en réminiscences dont Proust nous a appris à savourer l'intensité et à traquer la moindre trace. Les résurgences natales recueillies par la conscience féminine sont dues à cet attachement aux lieux qui est l'apanage des femmes. Le lien indestructible avec le lieu originel permet aux réminiscences de se diffuser et d'insuffler une vie nouvelle au présent. Dans « Mes Mauvaises pensées » où la figure maternelle cristallise la réminiscence, elle participe de l'éveil de l'enfant au monde des sensations, participe aussi de cette plénitude qui est l'équivalent d'une jouissance.

La parenté scripturaire de Nina Bouraoui et de l'auteur de la « Recherche » se manifeste dans les instruments de l'ellipse, l'allusion et le rythme synopé. Proust déjoue toute reconstitution linéaire non seulement par l'incessante juxtaposition d'époques différentes, mais surtout par l'usage de l'itération. Comme le narrateur de Proust, l'héroïne de Bouraoui offre son expérience en partage : c'est cela aussi qui permet au lecteur d'habiter leurs romans respectifs, cette foi complice en l'universalité de l'intime.

### 5.3. Spleen bouraouien

La caractéristique fondamentale du temps bouraouien est d'être un temps d'exil. Pourvue d'un passé dont elle semble emprisonnée et qui est le réservoir d'évocations nostalgiques entre la mère, le père, la sœur, l'Amie, la Chanteuse, M. et Diane de Zurich, l'Algérie et dans l'expectative de ce qui ne peut relever que de l'imprévisibilité ou de la probabilité, un avenir dont on n'est pas maître<sup>10</sup>. Fikria, livrée à l'aléatoire de sa tragique condition, tourne en rond dans un vague temporel avec un présent sans épaisseur d'une inadéquation entre soi et le monde de dehors. L'être se positionne dans un no man's land qui ne lui appartient pas et réciproquement. Ce sont des sentiments gorgés d'amertume, telle la désillusion et la frustration qui occupent les personnages de « La voyeuse interdite ».

Cette inaptitude à investir l'existence, à s'atteler à un projet, à agir sur le monde ou à intégrer au déroulement temporel une dimension d'accomplissement provient d'une imposture dont les personnages principaux sont victimes.

---

<sup>10</sup>Selon F. Alquie, « le futur n'est pas seulement absence, mais incertitude et imprévisibilité. [...] L'esprit ne peut délimiter ses contours, le penser clairement, même par des images » (Alquie, 2008, p. 42).

On pourrait rapprocher Nina Bouraoui<sup>11</sup> de Baudelaire pour qui cet état de la conscience livrée au temps sans projet nommé « spleen » et dont la modernité se loge dans l'angoisse sourde qui irrigue son œuvre et chez qui l'extériorité, le paysage urbain en particulier, Alger dans « La Voyeuse interdite », est rongé par le mal être. Entre les lieux d'une réclusion carcérale et l'errance dans la ville tel un labyrinthe dans « Poupée Bella », la conscience exilée est confrontée à tous les visages d'une altérité effrayante. Vouée à la solitude comme ses sœurs et toutes les autres, le personnage croupit dans cette routine qui est immobilité, sans contenu.

Dans « La Voyeuse interdite », récit par excellence du dévidement monotone du temps, dépourvu de toute anticipation heureuse, le temps resserre son étai autour de la conscience désabusée de la narratrice. La discontinuité essentielle qui préside à l'organisation textuelle de « La Voyeuse interdite » et « Mes Mauvaises pensées » favorise la perception d'un temps découpé en séquences trop brèves pour que l'on en puisse tirer un résultat fécond. L'exilée ne peut exister que dans le temps de l'errance.

De cette hantise du temps dévorateur qui met en péril l'intégrité du vécu<sup>12</sup>, le texte présente le récit de la vie du personnage qui se résume à une juxtaposition de moments courts qui actualisent stylistiquement l'idée de discontinuité et de décousu. Enfin, ne peut-on pas voir dans la manie de la persécution de la peur, des mauvaises pensées dont souffre le personnage le symptôme fondamental d'une inadéquation avec le monde ?

Ainsi décrit, ce temps a partie avec la réalité froide, impersonnelle, des figures telles que celle du père, dans « La Voyeuse interdite », détenteur de l'autorité familiale et de sa conformité aux exigences et aux contraintes sociales et de la Chanteuse dont l'histoire d'amour vécue avec la narratrice est une porte fermée sur une histoire déjà achevée.

#### 5.4. Hervé Guibert : l'amant de papier

Nina Bouraoui, à la manière de Guibert<sup>13</sup>, met au cœur de ses romans l'histoire de la famille. Non pas seulement le rapport complexe entretenu avec sa famille biologique, mais l'idée d'une famille d'adoption composée par les amies, les amantes, les copains et copines et qui tous se mélangent et se trouvent dans son œuvre.

---

<sup>11</sup>Cf. Armelle, Crouzières-Ingenthron, *Naissance du moi, naissance d'une écriture : parole baudelairienne dans « La voyeuse interdite » de Nina Bouraoui.*

<sup>12</sup>Cf. ces vers de Baudelaire, extraits du poème intitulé « L'Ennemi » : « - Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie » (Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, p. 19). On pense aussi au poème intitulé « L'Horloge » : « Chaque instant te dévore un morceau de délice » (*idem*, p. 87).

<sup>13</sup>Hervé Guibert est un écrivain et journaliste français. Il écrit des nouvelles et des romans dont certains font partie du mouvement littéraire appelé *autofiction*. Pratiquant la photographie, il est également reconnu pour ses textes sur cet art.

L'œuvre d'Hervé Guibert est centrée sur « l'égoïsme » ou « centré sur soi ». Selon l'« Autoportrait de famille » de Frédéric Martel<sup>14</sup>, dans « La Mort propagande », son premier livre, et « Mausolée des amants », son dernier texte, Guibert ne parle en effet que de lui. Cette œuvre met en scène des personnages qui composent une « famille », transforme le rapport autobiographique et se joue des conventions de la littérature du moi en même temps que de la vérité. Comme Bouraoui, on retrouve des prénoms, parfois des initiales.

Dans ce monde, Guibert livre une clé importante de la vie homosexuelle, et peut-être de la vie contemporaine en général : l'atténuation de la frontière entre l'amour et l'amitié. Ses relations sont empreintes de désir, consommé ou non.

Nina Bouraoui en dit : « Pour continuer à apprendre ce que signifie vivre, écrire et aimer, je choisis le journal d'Hervé Guibert, « Le Mausolée des amants », qui réunit l'érotisme, la sexualité, la littérature en tant que don de soi. 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 »<sup>15</sup>.

Nina Bouraoui le considère comme son « amant de papier »<sup>16</sup>. Il est cité de nombreuses fois dans « Mes Mauvaises pensées ». Elle le fait son mentor, vu que Guibert apporte à Nina Bouraoui la poésie de la langue, ses mots sont là pour dire la solitude des êtres. Elle dit de lui :

« Il serait comme le seul auteur de ma vie, comme le seul homme de ma vie » (Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 71).

« ... comme elle je me réjouis de retrouver la nuit Hervé Guibert, mon amant de papier dont je souligne les mots, d'une extrême beauté, toujours dans le sentiment de vie et donc de mort » (Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, p. 194).

On y trouve la constitution de la « famille » Bouraoui, les sources d'inspirations de l'auteure, en même temps que ses obsessions et ses « féeries », le dévoilement de son être et des molécules qui façonnent ses ressentiments des choses et des êtres.

### Conclusion

Nous avons tenté de circonscrire un état d'être de notre romancière, qui à l'instar d'autres écrivains ne perpétue que cette tentative d'aller vers soi sans s'y perdre.

---

<sup>14</sup>Les écritures du MOI. *Magazine littéraire*. Hors série, mars-avril 2007, n° 11, p. 90.

<sup>15</sup>Nina Bouraoui, par email, le 11 octobre 2006, le déclarant à Capucine Roche pour la revue « Lire » en juin 2005. <https://www.herveguibert.net/nina-bouraoui>.

<sup>16</sup>Interview sur [http://www.dailymotion.com/vidéo/x21tv5\\_nina-bouraoui-esprits-libres\\_news](http://www.dailymotion.com/vidéo/x21tv5_nina-bouraoui-esprits-libres_news).



Car pour imparfait qu'il soit, l'outil linguistique n'en demeure pas moins le seul médiateur entre le Moi et le monde. En effet, les mots permettent de se construire et s'affirment comme l'ultime ressource contre la solitude. C'est la métaphore de la forteresse des mots à la fois refuge et prison. Refuge pour dire l'indicible, prison pour s'y perdre et s'oublier. Soi est un lieu qui nous échappe, car comment sonder ses profondeurs singulières à la limite des frontières de l'humain qui nous constitue et qui nous détermine ?

Nina Bouraoui a, tout au long de son parcours d'écrivain, saisi l'opportunité de se raconter ; des mots elle en a fait sa passion :

« Après j'ai appris à aimer les mots, comme un fou, ils remplissaient tous mes vides » (Nina Bouraoui, *Avant les hommes*, p. 15).

Les mots n'étant plus là pour dire seulement, pour évoquer, toucher ce qu'il y a de plus fuyant, de plus imperceptible et qui est de l'ordre de l'indicible, mais aussi pour créer des voies nouvelles dans le monde, établir de nouvelles connexions avec soi et le monde.

Une impression nouvelle apparaît cependant, à partir de *Sauvage*, la certitude d'écrire toujours le même livre ; ce qui est la marque des grands écrivains.

## Références

- Bachelard, G. (2005). *La poétique de la rêverie* (6<sup>e</sup> éd.). Éditions « PUF ».
- Chelbourg, Ch. (2005). *L'imaginaire littéraire*. Éditions « Armand Colin ».
- Claudé, P. (1920). *Connaissances de l'Est*. Éditions « Larousse ».
- Decottgnies, J. (1981). *Les sujets de l'écriture*. Presses Universitaires du Septentrion.
- Didier, B. (1981). *L'écriture-femme*. Éditions « PUF ».
- Durand, G. (2016). *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (11<sup>e</sup> édition). Dunod.
- Eliade, M. (1979). *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*. Éditions « Gallimard ».
- Gracq, J. (1980). *En lisant, en écrivant*. Éditions « José Corti ».
- Thomas, J. (1981). *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*. Éditions « Les Belles Lettres ».

## Textes

- Alquie, F. (2008). *Le désir d'éternité*. Éditions « PUF ».
- Bell, A.-O. (1978). *The Diary of Virginia Woolf in 8 Volumes. Years 1981-1990*. C.-M. Huet, M.-A. Dutartre (trad.). Éditions « Stock ».
- Bouraoui, N. (2007). *Avant les hommes*. Éditions « Stock ».
- Cioran, E.-M. (1995). Sur les cimes du désespoir. In *Œuvres*. Quarto Gallimard.
- Diane De Margerie, Essayiste et romancière, lauréate du prix Médicis de l'essai 2004 pour « Aurore et George » (éd. Albin Michel). *Le Magazine littéraire*, n°437, décembre 2004.

- Le Clézio, J.-M. G. (1967). *L'extase matérielle*. Éditions « Gallimard ».
- Perse, S.-J. (1911). *Eloges*. *La Nouvelle Revue française*.
- Woolf, V. (1982). *Orlando*. C. Mauron (trad.). Éditions « Le Livre de Poche ».
- Woolf, V. (2001). *Une chambre à soi*. Éditions 10/18.

**Site**

[http://expositions.bnf.fr/lamer/arret/crea\\_miche.htm](http://expositions.bnf.fr/lamer/arret/crea_miche.htm)