Mouvances Francophones

Volume 4, Issue-numéro 1 2019

L'écriture engagée dans le contexte francophone du
XXI^e siècle

Dirs. Mansour Bouaziz & Fanny Leveau

L'écriture engagée du XXI^e siècle :
l'autofiction au-delà d'un « mauvais
genre »

Kathryn E. Devine, devinekathryne@gmail.com

DOI: 10.5206/mf.v4i1.8473

L'écriture engagée du XXI^e siècle : l'autofiction au-delà d'un « mauvais genre »

Introduction

La mort de la littérature française a été évoquée à plusieurs reprises, dernièrement à cause son « narcissisme » (Todorov 35), de son emploi libéral d'une première-personne trop intime et trop « solipsiste » (85). Cette nostalgie de la grande littérature et des « écrivains engagés » d'autrefois se base principalement sur l'idée que la littérature d'aujourd'hui, l'autofiction en particulier, représente un appauvrissement stylistique, théorique, et politique. Dépendante d'une vision de l'autofiction comme étant nombriliste¹, cette perspective promulgue le principe qu'une concentration sur l'individuel ignore l'universel et correspond à un manque d'engagement. D'après Madeleine Ouellette-Michalska, ce qui distingue la catégorie « grande littérature » de la littérature de masse est en fait son dévouement à la représentation d'une vision « unanime » (28). Au lieu de favoriser des analyses intérieures, elle se consacre à la recherche d'une révélation extérieure à soi, le savoir au-delà (28). En ce sens, le monde de cette littérature est un monde caractérisé par le primat d'une quête pour la vérité transcendante plutôt qu'individuelle. Par conséquent, c'est seulement à la première qu'est attribuée une valeur artistique et socio-politique.

Pourtant, la croissance au XXI^e siècle de cette « littérature de masse » privilégiant le personnel et l'individuel, partage des traits communs avec une autre évolution s'opérant dans les sciences sociales et humaines à la même époque. Véhiculé par un changement de paradigme vis-à-vis de la notion de multiplicité, ce virage de la pensée peut être attribué à l'arrivée des théories féministes de la troisième vague, impliquant une réflexion sur la multidimensionnalité identitaire. Selon Leslie McCall, l'une des plus importantes de celles-ci est l'intersectionnalité, terme proposé par l'érudite afro-féministe américaine Kimberlé Crenshaw en 1989 dans son article « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex ». Cette étude expose des systèmes de pouvoir et de discrimination fonctionnant simultanément à plusieurs niveaux, démontrant une oppression croissante de ceux qui correspondent à de multiples marqueurs d'identités minoritaires. Crenshaw conclue que des analyses employant un seul axe pour examiner les rapports de domination entraînent nécessairement une compréhension distordue de ceux-ci (139). Prenant en compte cette matrice d'interaction, elle vise alors à réorienter la façon de penser l'identité, s'ouvrant à une perspective multiple. Par la suite, l'intersectionnalité devient une méthodologie répandue employée à des fins politiques et sociales (Moi 205).

Il est donc intéressant de noter qu'on retrouve dans certaines autofictions cette même valorisation des identités multiples et individuelles qui a fait évoluer la pensée théorique au XXI^e siècle. Mais au-delà de l'importance accordée à la multiplicité, existe-t-il un lien entre ces ouvrages et le message véhiculé par les nouvelles théories d'identité, rendant ces textes explicitement politiques ? De précédentes études considèrent la possibilité de voir ce genre comme une écriture engagée, capable de poser un regard critique sur la société (Baillargeon 13). Selon la définition de Benoit Denis dans *Littérature et engagement*, « l'engagement implique en effet une réflexion de l'écrivain sur les rapports qu'entretient la littérature avec le politique (et avec la société en général) », autrement dit, « [la] 'littérature engagée' désigne une pratique littéraire associée étroitement à la politique, aux débats qu'elle génère et aux combats qu'elle implique » (Denis 12, 9). C'est le cas, selon Mercédès Baillargeon, des œuvres autofictives de Christine Angot, Chloé Delaume, et Nelly Arcan qui poursuivent « une visée politique puisqu'il s'agit d'amener le lecteur à changer ses propres comportements », à questionner

¹ Christine Angot constate : « On se plaint que dans la littérature française il n'y a plus de peinture de société. Plus que des femmes et des pédés. Trop de textes narcissiques, nombriliques ».

« ses préjugés et ses valeurs et à changer sa perception du monde » (174)². Cette tâche est accomplie par le fait de refuser au lecteur un rôle passif, le faisant « ‘entrer’ dans le texte » tout en l’obligeant à « se distancier de l’œuvre qu’il est en train de lire » (13). Baillargeon relie cela à ce que Dominique Fisher appelle la *réhistorisation* de la littérature, qui dépend de « la reconstruction de la mise en mémoire historique et la réémergence des genres littéraires qui concèdent une place croissante à l’expérience, au vécu » (Fisher 59-60). Selon Fisher, il ne faut plus penser la fiction comme l’opposé du réel, la littérature comme l’opposé du politique, et « aborder la question du politique en littérature à partir de l’opposition entre forme et contenu » (60). Cela fait que, « dès qu’on se tourne vers des littératures qui débordent la définition canonique de la fiction et qui interrogent l’écriture de l’histoire, le rapport de la littérature au politique se pose tout autrement » (Fisher 63).

C’est donc en poursuivant sur cette voie que deux textes autofictifs exposant les risques associés à une vision unidimensionnelle et restrictive de l’être seront examinés ici : *Mes mauvaises pensées* (MMP) de Nina Bouraoui et *Autoportrait en vert* (AV) de Marie NDiaye. Cette analyse se déroulera sur deux axes : nous allons d’abord explorer le rapport entre les mouvements socio-politiques reconceptualisant l’identité et l’autofiction au XXI^{ème} siècle ; ensuite, nous analyserons la façon dont le genre autofictif véhicule des commentaires sur le rôle attribué aujourd’hui aux marqueurs d’identité, l’espace partagé, et la notion d’appartenance. Dans cette optique la question suivante se pose : serait-il possible que le nouvel écrivain engagé soit celui qui se dévoue à instaurer une « relation nouvelle de l’écrivain avec la vérité » reposant sur une « mise en pièces de l’identité » au lieu d’une identité unilatérale, non-seulement pour lui-même, mais également pour son lecteur (Hubier 125) ?

Le choix de ces deux textes a été influencé par leur capacité à susciter une réflexion sur l’identité multiple et hybride³. Mais une autre similarité a également attiré mon attention : le nombre d’études, d’entretiens, et d’articles journalistiques soulignant la question de la nationalité et le métissage de leurs auteurs (Asibong, Hamza, Shérzade). Bouraoui, née d’un père algérien et d’une mère française et NDiaye, née d’une mère française et d’un père sénégalais, ne peuvent effectivement pas échapper à l’intérêt porté par les chercheurs et les journalistes à l’égard de leurs héritages mixtes. Cela est d’autant plus intéressant car leurs démarches personnelles et littéraires à ce sujet sont radicalement différentes. Malgré cette divergence, elles réussissent toutes deux à provoquer une réflexion quant à la dépendance des notions d’identité qui reposent sur des hiérarchies binaires. En ce qui concerne ma sélection de textes, pour NDiaye, *Autoportrait en vert* a été un choix naturel car cet ouvrage s’énonce comme étant autobiographique⁴, élément surprenant pour un auteur qui a plutôt tendance à préserver jalousement son intimité. Mais ce choix se comprend en constatant comment ce texte fonctionne au second degré afin de remettre en question l’intérêt porté sur son héritage et sa vie privée. Chez Bouraoui, même si plusieurs de ses autofictions traitent de thèmes similaires, le texte *Mes mauvaises*

² Baillargeon constate que ces trois auteurs diffèrent d’autres autofictionneurs contemporains car elles placent le lecteur dans la « position intenable » de l’autofiction, position dans laquelle il « ne pourra faire autrement que d’en être irrité et de rejeter les conditions de réception qui pourraient lui permettre de bien recevoir la critique sociale qu’elles tentent de lui communiquer et qui pourrait l’amener à se questionner à son tour sur ses propres croyances et préjugés » (176). Je propose que cela se passe d’une manière similaire chez NDiaye et Bouraoui.

³ Cette notion est traitée par G. Deleuze et F. Guattari (*Mille plateaux. Schizophrénie et capitalisme*, 1980), E. Glissant (*Introduction à une poétique du divers*, 1996), et A. Maalouf (*Les Identités meurtrières*, 1998), et d’autres.

⁴ Il faut noter le choix de NDiaye d’employer « autoportrait » et non autobiographie pour décrire son texte. D’après Michel Beaujour, « [l]’autoportrait se distingue de l’autobiographie par l’absence d’un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d’éléments sous des rubriques [...] ‘thématiques’ » (8). Similairement, l’autofiction, comme l’autoportrait, privilégie la thématique au dépend de la chronologie. Par contre, d’après Vincent Colonna, elle implique à la fois l’aspect réel « autobiographique » et « la condition d’un protocole fictionnel [...] », qui fait qu’elle « obtient des effets contradictoires que ni la fiction ni l’autoportrait ne pourraient produire » (39). En ce sens, je constate qu’*Autoportrait en vert* peut être considéré comme autofictif puisqu’il contient des « effets contradictoires » dont parle Colonna et que nous examinerons par la suite.

pensées interroge explicitement le rapport entre l'hybridité identitaire, l'écriture, et la psyché. Parmi les deux textes sélectionnés, c'est *Mes mauvaises pensées* qui entame le sujet de l'identité métissée et multiple de façon plus directe. Son illustration de l'utilité de l'autofiction dans cette entreprise sera essentiel pour une analyse d'*Autoportrait en vert* par la suite.

1. Bouraoui : le métissage

Mes mauvaises pensées, ouvrage avec lequel Bouraoui gagne le prix Renaudot en 2005, est une autofiction intime dans laquelle le lecteur est invité à partager ses secrets et ses préoccupations. Même s'il est écrit « roman » en sous-titre, cet ouvrage respecte clairement le pacte autobiographique dénotant une continuité entre auteur, narrateur, et personnage principal (Lejeune). Il prend la forme d'un long monologue étayant le rapport entre l'enfance de la narratrice-auteur et son présent. Composé d'un seul et long paragraphe ininterrompu, ce texte révèle, dès les premières pages, l'importance du langage et l'effet de ce dernier sur le corps. Ce choix de ne pas suivre un format traditionnel implique le lecteur dans l'urgence du texte qui saute entre les observations, les mémoires, et les références filmiques et littéraires qui ont marqué la vie de la narratrice-auteur. S'adressant à un vous qui s'avère être le psychologue de la narratrice, le récit oscille entre réflexions sur cette relation et auto-analyses psychanalytiques, tout en interrogeant le rapport de causalité entre les événements de son enfance et son état actuel. Ces va-et-vient entre passé et présent représentent aussi un changement spatial — des déplacements entre l'Algérie et la France — car après sa naissance à Rennes, Bouraoui a vécu en Algérie jusqu'à ses quatorze ans (Hakem).

Dans « Unsuccessful alterity? The pursuit of otherness in Nina Bouraoui's autobiographical writing » Helen Vassallo constate la difficulté de séparer l'œuvre de Bouraoui de ses origines, car « [t]he violence that Bouraoui carries within her [is] an inheritance from the troubled historical past with which her personal story is irrevocably entwined » (38, 50). En effet, de nombreuses études placent la question de son métissage au premier plan de leur analyse. Martine Fernandes, par exemple, en s'appuyant sur l'argument de Benjamin Stora dans *La Gangrène et l'oubli*, affirme que : « les effets de la guerre d'Algérie, longtemps réprimée dans le discours public, continuent de se faire sentir dans la société française et algérienne. En tant que 'métisse' Bouraoui devient, à son corps défendant, l'incarnation du conflit [entre ses deux pays] » (69). Cet héritage mixte est souvent traité conjointement à son homosexualité, « déplaç[ant] la guerre d'Algérie du champ de bataille au champ de la sexualité et de la subjectivité » (Fernandes 70). C'est la violence de ce rapport qui l'empêche de vivre son altérité en Algérie, car comme le dit Vassallo : « it is impossible for her to reconcile the particular limits, restrictions, and categorizations of cultural and sexual 'normality' and 'difference' imposed on her » (50). Ses textes autofictifs, dont notamment *Garçon manqué*, *Poupée Bella*, *Mes mauvaises pensées* et *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, exposent ce chemin identitaire compliqué. Ils illustrent également la discrimination contre laquelle il a fallu qu'elle lutte, ce qui a été confirmé dans un entretien en 2017 : « [c]'était tellement difficile à l'époque pour moi, d'assumer mon homosexualité, ma double culture, les traumatismes de mon enfance » (Lennart). Ce lien entre les « traumatismes » et la discrimination est souligné quand elle raconte avoir entendu sa grand-mère française qui disait à son propos : « Celle-là, il faudra la payer pour aller avec un garçon. Soit c'est une intellectuelle, soit c'est une lesbienne », une phrase qui, d'après Bouraoui, l'a « énormément troublée » (Têtu). Mais encore, à huit ans quand elle entend une institutrice algérienne énoncer par rapport à son comportement « queer » : « Et dire que les parents sont au courant. Ils savent. Mais ne font rien », un souvenir qu'elle explique comme « terrible car pour moi, ça veut dire que ça décrédibilise mes parents. Ma mère passe pour une irresponsable. Et moi pour quelqu'un d'à part », puis elle confirme, « [c]ette phrase, il faut toute une vie pour s'en remettre » (Têtu). À la dernière page de *Mes mauvaises pensées* on constate à nouveau le poids de ce type de remarque car elle répète plusieurs fois la phrase : « je garde les mots de... », indiquant à quel point les paroles

des autres ont marqué sa psyché (269). Elle atteste, « [c]’est étrange, vous savez, la force du langage », ce qui souligne le pouvoir qu’elle attribue à la parole (201).

Le rapport qu’a Bouraoui avec les textes d’autrui, surtout ceux qu’elle appelle ses « frères d’armes », ses « compagnons de solitude », dévoile davantage sa vision du langage et la puissance qu’elle lui attribue (Lennart). Dans *Mes mauvaises pensées* elle parle d’Hervé Guibert, auteur français, également homosexuel, comme une de ses plus grandes influences. Pendant les années quatre-vingt-dix, après un diagnostic lui annonçant sa séropositivité, Guibert se dévoue à l’autofiction pour témoigner de son expérience avec le sida (Apter 83). À plusieurs reprises, la narratrice de *Mes mauvaises pensées* cite l’impact de ses écrits sur sa vie et son écriture, dans laquelle elle tente une franchise similaire par rapport à la maladie mentale. Elle explique : « Je deviens ainsi, nue dans ma folie, je pense que c’est la punition des gens qui écrivent. J’ai lu, dans un livre d’Hervé Guibert, qu’il y avait des gens malades de leur enfance; cette maladie s’appelle l’enfance qui saigne. Le langage est aussi un langage qui saigne, je crois. Les corps des enfants sont des plombs » (16). Les écrits de Guibert ont donc contribué à sa façon de voir le rapport de causalité psychologique existant entre l’enfance et la vie d’adulte. L’écriture, pour Bouraoui, est née du passage du linguistique au physique, du passé au présent, et inversement. Les expériences qui l’ont rendue « malade » dans son enfance s’inscrivent maintenant sur ses pages. C’est en écrivant et en se mettant à nue dans sa « folie » c’est-à-dire sa « maladie », qu’elle parvient à faire face aux « traumatismes » dus à l’intériorisation des jugements d’autrui (Lennart).

C’est sur cette base que se développe sa théorie de l’écriture qui saigne : « je dois tout écrire pour tout retenir, c’est ma théorie de l’écriture qui saigne. J’ai si peur de devenir un assassin » (22). Cette peur se comprend quand on considère ce que représente pour quelqu’un comme Guibert le sang, vecteur de cette grave maladie. Pourtant, le sang peut également évoquer une transfusion, c’est à dire de la possibilité de guérison, ce qu’elle confirme quand elle dit : « Guibert est mon propre feu, je rêve d’une transmission, d’un langage siamois, le sien sur le mien comme deux corps imbriqués » (47). Bruno Blanckeman explique cette dualité dans l’œuvre guibertienne : « [J]e sang, au plus intime de l’homme, se confond avec l’encre, au corps du texte écrit depuis cet intime. La contamination appelle alors son antidote, la transfusion, métaphore de l’écriture quand elle se projette en [SIC] le lecteur et s’y épure, par circulation immédiate, par jaillissement inépuisé, par sympathie de mots communs » (129). Le pouvoir du langage fait que l’écriture est une arme à double tranchant, capable de contaminer mais également d’épargner. L’écriture qui saigne est donc liée à l’idée que, à travers l’acte d’écrire on transmet sa perspective, la diffusant dans l’encre comme un virus dans le sang. C’est alors que Bouraoui vise une transfusion similaire, tout en restant méfiante du pouvoir des mots. Elle cherche à faire comprendre le danger du langage qui promeut une vision capacitiste, raciste, ou homophobe. C’est ce langage-là qui l’a marquée dans sa propre enfance — le contact avec les mots transmettant la haine qui fait des corps des enfants des « plombs », des poids que l’on traîne toute nos vies (16). Par contre, en lisant Guibert elle découvre une nouvelle démarche linguistique : « chez Hervé Guibert [...] ce n’est pas un langage médical, c’est un langage sensuel. Je rêve d’un livre de transformation » (22). C’est donc grâce à la transfusion du langage guibertien qu’elle parvient à aborder ces sujets différemment, avec un langage guérisseur plutôt que nuisible.

C’est pour combattre les difficultés à s’accepter, dues aux traumatismes de son enfance, que Bouraoui atteste avoir pris la décision « d’occuper [s]on homosexualité comme on occupe un territoire » (Hakem). Ce choix de vocabulaire illustre à quel point le rapport entre les deux pays représentant ses origines agit sur sa vision du monde. Le fait que cette personne en particulier métaphorise sa relation à son homosexualité de cette manière indique un rapport militant à sa façon de s’assumer. Grâce notamment à la thérapie qu’elle a suivie pendant trois ans, elle constate une évolution dans sa manière de penser sa différence : « Consulter a été une délivrance et un salut pour mon travail. En m’assumant, j’ai pu écrire les livres qui sommeillaient en moi depuis des années » (Lennart). Pourtant, malgré le fait que cela soit *Mes Mauvaises pensées* qui mette en scène cette thérapie,

elle précise que c'est *Garçon manqué* qui a réellement été écrit durant cette période (Lennart). En revanche, même si *Garçon manqué* et *Poupée Bella* traitent de sujets similaires, d'après Vassallo, c'est seulement dans *Mes mauvaises pensées* que Bouraoui parvient à dépasser les tropes identitaires basées sur une perception négative de l'altérité (50). On peut conclure qu'il fallait d'abord qu'elle s'assume pour ensuite reformuler sa vision de l'identité comme non-dépendante des hiérarchies fixes. Selon Vassallo, ce succès est dû au rôle joué par la psychanalyse, qui a provoqué ce qu'elle appelle un « glissement guérissant », faisant que la narratrice-auteur s'ouvre enfin à la possibilité de sa propre différence (traduction fait par l'auteur, 49). Mais, Vassallo constate une ironie dans le fait que cette révélation soit véhiculée par la psychanalyse, qu'elle considère « the most white, bourgeois form of self-interrogation » (51). Cependant, le choix de mettre en œuvre sa thérapie semble parfaitement logique en considérant le lien entre la psychanalyse et l'autofiction.

C'est Serge Doubrovsky, qui utilise le terme « autofiction » pour la première fois en 1977 à propos de son ouvrage *Fils*. Comme Bouraoui, Doubrovsky accorde une grande importance au langage, le considérant comme un des facteurs essentiels distinguant l'autofiction de l'autobiographie⁵. Pour lui, alors que cette dernière est restreinte à un témoignage « chronologico-logique », la langue de l'autofiction pioche dans la poésie : « d'un verbe vadrilleur, où les mots ont préséance sur les choses, se prennent pour les choses », ce qui fait que le texte « bascule [...] dans l'univers de la fiction » (Doubrovsky 1980 90). « Ni autobiographie ni roman », le fait d'être basé dans le réel tout en restant hors narration réaliste fait que l'autofiction est dotée d'un statut liminal : « [elle] fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte » (90). Pour Doubrovsky, ce statut ambigu est relié à une « mise au travail » dans l'espace analytique : « créant son propre genre ambigu, androgyne, l'écriture [autofictive] est inventée par la névrose. [Elle] fait entrer le sujet schizé en analyse [...] [et] le 'narrateur', lui, dans le repérage du champ, se met à la place de l'analyste » (90). L'autofiction se rapproche donc de la fiction car elle ne dépend pas des faits scientifico-historiques, pourtant elle reste une « fausse fiction » puisque cette dernière est remplacée par une quête d'une autre vérité — celle accessible seulement à travers l'acte d'effectuer un travail psychanalytique sur soi (89).

Même si la recherche de la vérité reste un élément essentiel, c'est paradoxalement la fiction qui propulse cette quête de la connaissance de soi, donnant accès à ce que Stéphanie Michineau appelle « une vérité plus authentique » (53). Cette vision semble être partagée par la narratrice de *Mes mauvaises pensées*, qui explique : « tous les matins je fais l'inventaire de mes phobies de la veille [...] c'est aussi une façon de voir, c'est comme les images en trois dimensions, je vois après la première image, je vois après la première vérité » (38). Comme l'a constaté Michineau, il est question ici d'un autre type de vérité, ce qui est confirmé à nouveau quand la narratrice dit : « Il y a des auteurs qui masquent, d'autres qui ont choisi la vérité, moi je suis entre deux » (68). La définition de l'autofiction vue précédemment suggère que ceux qui masquent la vérité sont des écrivains de roman et ceux qui l'ont choisi sont des écrivains autobiographiques, alors que, à l'instar de Doubrovsky et Guibert, Bouraoui se trouve parmi les autofictionneurs dans l'espace intermédiaire. Comme Doubrovsky qui constate que ce genre « fonctionne dans l'entre-deux », Bouraoui, en tant qu'écrivaine d'autofiction, se dit « entre deux » par rapport à la vérité, ce qui est confirmé quand la narratrice énonce : « Mon travail d'écriture est aussi un travail de faussaire. Il n'y a que ma vérité vous savez, il n'y a que mon interprétation des choses » (195). Il s'agit donc bien d'une narration basée sur une vérité psychanalytique et individuelle.

Pour que la nature politique de cette perspective puisse prendre tout son sens, il faut d'abord

⁵ Depuis l'invention du mot-valise « autofiction » de multiples définitions du terme ont été données, Doubrovsky lui-même en fournit plusieurs pendant sa vie. Cette étude se concentre sur celle de Doubrovsky citée par Philippe Gasparini dans *Est-il je*, composée de trois éléments : « une écriture littéraire, une parfaite identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le héros, et une importance décisive accordée à la psychanalyse » (12).

considérer que Doubrovsky, sur la quatrième de couverture de *Fils*, affirme que le genre autobiographique est « réservé aux grands de ce monde », une notion qu'il élabore plus tard dans « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », où il explique que « les humbles » choisissent l'autofiction car ils « n'ont pas droit à l'histoire » (90). Cette description de son écriture comme étant « un travail de faussaire » peut donc être mise en relation avec le fait qu'en tant que lesbienne et métisse, Bouraoui non plus n'a pas accès à une vérité universelle historique. Comme Doubrovsky et Guibert, elle figure parmi ceux n'ayant pas droit à l'autobiographie ce qui l'oblige, comme eux, à retranscrire « sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses d'une existence imaginaire » (90). D'après Marie Darrieussecq, le choix de l'autofiction annonce l'acceptation que la tâche autobiographique — la possibilité de réduire la réalité à un ensemble de faits objectifs, indiscutablement vrais — est un but irréalisable (277). En plaçant cette distinction dans la bouche de sa narratrice, Bouraoui s'inscrit dans une lignée de pensée postmoderne qui implique des relations de pouvoir dans la formulation de toute prétention à une vérité universelle. Autant par le choix de l'autofiction que par le contenu du texte, elle démontre que, tout comme l'identité ne peut être limitée à une collection de catégories invariables et distinctes, l'enjeu entre la vérité et la fausseté est doté d'une complexité toute aussi entremêlée (Castelli Gattinara 194).

C'est en attribuant une importance à sa vérité personnelle que la narratrice-auteur subit une transformation dans sa « façon de voir » son identité hybride et multiple (MMP 38). Comme Guibert, qui communique une expérience profondément intime en contant sa maladie avec « un langage sensuel » au lieu de médical (MMP 22), Bouraoui repense le langage et l'écriture. Selon Vassallo, c'est dans *Mes mauvaises pensées* qu'elle prend l'écriture comme un territoire qui lui est propre, créant un espace qui permet une reconceptualisation de l'altérité (Vassallo 50). Cette compréhension du lien entre la psychanalyse, l'écriture, et la recherche d'une vérité plus authentique permet non-seulement de comprendre comment elle arrive à « occuper » son identité, mais la raison pour laquelle l'autofiction devient pour elle un outil lui permettant de le faire. Pourtant, afin de mieux saisir comment cette évolution dans la pensée de la narratrice rend possible une évolution similaire dans la pensée du lecteur il faut d'abord examiner *Autoportrait en vert* de NDiaye. Une étude de ce texte éclaire la façon dont les notions de l'identité transmises dans la forme et le contenu de ces ouvrages suscitent une réflexion sur la multidimensionnalité identitaire rappelant certaines théories féministes de la troisième vague.

2. NDiaye : Démultiplication identitaire

Tout comme chez Bouraoui, chez NDiaye, la décision d'employer l'autofiction s'avère alors non-seulement logique, vu son statut de sujet marginal, mais expose la visée politique de son texte. C'est peut-être le statut intermédiaire et la capacité subversive de ce genre qui fait que, malgré sa résistance à s'engager dans des discussions politiques identitaires, Marie NDiaye décide d'écrire *Autoportrait en vert*. À la différence de Bouraoui qui revendique son double-héritage, NDiaye se distancie clairement de toute identité africaine, n'en déplaise aux journalistes et chercheurs insistant sur ses origines. Pendant que Bouraoui affirme, « [l]a France c'est le vêtement que je porte, l'Algérie c'est ma peau livrée au soleil et aux tempêtes » (Hakem), dans un entretien en 2007 NDiaye va jusqu'à affirmer « [j]e n'arrive pas à me voir, moi, comme une femme noire » (Asibong 7). Cette résistance peut être attribuée à son désir d'éviter toute connexion avec le pays de son père et à son père lui-même, étant donné qu'elle les a à peine connus (7). Pourtant, tout comme la décision de Bouraoui « d'occuper » son homosexualité, d'exposer sa façon de vivre et son identité multiple sous-tend une critique sociale, ce refus de la part de NDiaye doit être vu comme une réprimande de ceux qui tentent de lui imposer une identité qu'elle refuse (Asibong 7). C'est d'ailleurs grâce à la violence de ce refus que l'incessante insistance des médias sur ses origines africaines n'est pas passée inaperçue. Rebolledo souligne ainsi la « discrimination latente dont NDiaye [est] la victime et qui [conditionne] l'analyse de son œuvre » (143). En même temps, elle affirme qu'il peut alors paraître paradoxal que l'œuvre de NDiaye traite de

ces mêmes thèmes auxquels elle paraît résister : « le trouble identitaire, la question de l'Afrique, la couleur de la peau, l'instabilité de la famille et des racines » (143). Il peut alors sembler doublement paradoxal que, suite à l'invitation de Colette Fellous à participer à la collection 'Traits et Portraits', NDiaye accepte d'écrire son « autoportrait », ce qui soulèvera forcément des questions sur son identité contre lesquelles elle a si longtemps lutté. En revanche, c'est en abordant ces thèmes qu'elle expose la nature problématique de cette insistance sur ses origines, illustrant son effet sur sa psyché.

Étant donné que ces deux textes sont deux ouvrages autofictifs portant sur le thème de l'identité, il est donc intéressant de noter leurs considérables différences. Là où le texte de Bouraoui se caractérise par une densité linguistique, celui de NDiaye, à contrario, laisse le lecteur sans repère dans un espace d'incertitude. Comme l'atmosphère décrite dans les premières pages du texte — des habitants surveillant la Garonne lorsqu'elle risque de sortir de son lit et d'envahir leurs maisons — le récit est lui aussi inondé de précarité et d'instabilité (9-10). Cette situation pose les bases pour la suite dans un ouvrage dont la structure même paraît remettre en question la nature du sujet car, malgré son titre, et à la différence de *Mes mauvaises pensées*, le côté « Autoportrait » y est difficilement trouvable. Au lieu d'un portrait de sa narratrice-auteur, le texte présente une série de portraits d'autres femmes — « les femmes en vert » — présentes dans la vie de cette dernière. En fait, seule l'information suivante paraît confirmer sa nature autobiographique : comme l'auteur, la narratrice est écrivaine, son mari s'appelle « Jean-Yves », elle est mère de multiples jeunes enfants, a une mère française et un père africain, et voyage à Ouagadougou pour une conférence littéraire lui permettant de rendre visite à ce dernier qui, après avoir vécu en France, retourne vivre en Afrique. Alors que ces maigres indices offrent suffisamment de repères pour établir une continuité narratrice-auteur, ils se présentent plus comme une invitation moqueuse à chercher une « vérité » autobiographique qui restera évasive jusqu'à la fin.

Tout comme l'ambiguïté du lien entre la narratrice et l'auteur, les femmes en vert reflète une profonde incertitude. Elles sont presque spectrales, perturbant les règles d'espace et de temps, brisant les normes sociales et familiales. Ces femmes ne suivent aucune règle, elles restent inconnaissables et imprévisibles jusqu'à la fin, avec pour seule constante, leur altérité radicale (Motte 495), et la qualité d'être « métamorphosable[s] à l'infini » (AV 82). Parmi elles, il y a Katia Depetiteville ; une institutrice de l'école maternelle ; la nouvelle femme du père de la narratrice qui a été la meilleure amie de cette dernière ; l'ex-femme d'Ivan, mari de son amie Jenny qui s'est pendue mais qui est revue vivante après ; peut-être Jenny elle-même ; la mère de la narratrice ; sa demi-sœur Bella ; et, à la fin du texte, la Garonne. Et comme la Garonne, cette nature exigeant une méfiance et une surveillance constante, le rapport entre la narratrice et les femmes en vert entraîne une interrogation continue à l'égard de leur existence, voir de leurs histoires, des lieux d'où elles viennent — en somme, leurs identités incertaines et toujours en flux.

Ce rapport s'éclaircit en examinant la relation entre la narratrice et Katia Depetiteville, la première femme en vert, présente de manière récurrente dans l'histoire. Au début, la narratrice la voit tous les jours quand elle passe devant chez-elle pour déposer ses enfants à l'école, pourtant, personne d'autre n'est capable de la voir. Cette révélation instaure une atmosphère mi-onirique, mi-fantastique, et introduit un doute envers la fiabilité de la narratrice. Cela est confirmé à l'occasion de leur première rencontre quand Katia « enjambe la rambarde [de son balcon] et se jette dans le vide » (30). La réaction de la narratrice ressemble à celle que pourrait avoir le lecteur, se demandant : « est-ce réel, tout ça ? » (30). Pourtant, le récit avance sans répondre aux questions soulevées par cet événement, les deux femmes se retrouvent « un peu plus tard » dans la cuisine de Katia où leur amitié commence en buvant un café (30). Le doute subsistant quant au fait de confirmer qu'il s'agisse d'une vraie fracture temporelle ou bien d'une décision narrative, cette rupture dans le récit renforce le sentiment d'égarement du lecteur.

La confusion face à la nature fantastique du texte augmente au fil de la lecture. Quand Katia

se présente, la narratrice confirme : « le nom qu'elle m'a dit être le sien est d'ailleurs celui qu'on m'avait donné », pourtant elle ne la croit pas (32-33). Elle pressent ce qu'elle entendra plus tard : « la véritable Katia » est « morte depuis des années » (33-34). Mais au lieu d'attribuer cela à une explication surnaturelle, la narratrice insiste sur le fait que cette femme qui se dit être Katia a tort, qu'elle « a revêtu les qualités de quelqu'un d'autre, sans le savoir elle-même » (33). Malgré l'étrangeté de cette situation, la narratrice reste sûre qu'il n'y a qu'une seule explication : la personne en face d'elle n'est pas Katia. Elle explique, « je crois que si je demandais au village une description de Katia Depetiteville, on ne me décrirait pas cette femme-là, la femme en vert. On me décrirait quelqu'un de très différent. Mais la femme en vert ne le sait pas » (33). Or, on ne peut pas ignorer que toute information fournie sur l'identité de l'autre à laquelle la narratrice attribue une valeur est présentée sous forme de négation : elle *n'est pas* Katia, elle *n'a pas* ses qualités, elle *ne correspond pas* à sa description et elle *ne le sait pas*. Ainsi, l'incertitude de la narratrice quant à l'identité de cette femme se transforme en quelque chose de plus sûr, mettant l'authenticité du *je-sujet* immédiatement en doute. On ne sait rien sur Katia excepté ce que Katia *n'est pas*. Même si elle confirme plus tard : « [j]e la comprends mal. Vraiment, je ne comprends pas cette Katia », cela n'empêche pas sa seule certitude — que cette femme n'est pas qui elle pense être (86).

Dans un article paru en 2007, Martine Delvaux et Jamie Herd traitent la présentation du *je-sujet* au sein du texte. Elles expliquent qu'en « cré[ant] des effets de bruitage qui brouillent la limpidité et le 'gage' de sincérité associés au 'je' », le texte produit un réseau d'échos (30). Cela passe par « [l]a démultiplication de la figure féminine », s'opérant « par l'emploi du portrait, le brouillage de son propre visage sur lequel l'artiste se penche comme s'il se trouvait au-dessus de l'eau » (30). On trouve un exemple de cette « démultiplication » dans le titre, *Autoportrait en vert*, où l'auteur se lie à la couleur verte — couleur décrite par l'historien d'art, Kelly Grovier, dans un article consacré au vert, comme « [v]olatile and evanescent, green is more than just a colour. It is the energy that connects us to the unknown ». « Beware of green » il confirme, « [i]t can't be trusted. Leonardo da Vinci knew, and cautioned his contemporaries against the pigment's toxic instability. Its beauty, Leonardo warned, 'vanishes into thin air' ». Cette couleur emblématique de l'instabilité et de l'inconnu est également associée à la narratrice, ce qui devient évident quand elle constate la transformation de sa mère en femme en vert, proclamant : « c'est là mon destin » (79). Le vert, qui peut donc être vu comme symbolisant la précarité du *je-sujet* au sein du texte, sert également de fil conducteur, reliant la narratrice, ces femmes, et l'auteur elle-même. Cela amène à la conclusion que les femmes en vert sont des figures de cette démultiplication, avec, en son centre, l'auteur, le sujet principal de l'autoportrait.

Comme Delvaux et Herd, Daisy Connan lie la tâche autobiographique et l'écho, qui symbolise un monologue avec soi-même remettant sans cesse en question la possibilité d'unité (255). Elle confirme que les femmes en vert sont des doubles de la narratrice (et, par là, de l'auteur), représentatives à la fois de la partie la plus intime de soi et la partie la plus étrange. Ce motif du double rappelle la scission identitaire qui accompagne l'écriture autofictive. D'après Doubrovsky, en mettant « le 'héros' du récit en position d'analysant » et le narrateur « à la place de l'analyste », cela fait apparaître, « au lieu même où il tente de la 'guérir' ou de la 'résoudre', la fracture même du sujet » (1980 90). C'est ainsi que l'auteur se retrouve donc à « occuper simultanément deux places antithétiques » (1980 91). À travers les femmes en vert, ce texte met en œuvre la multiplication de cette fracture identitaire née du fait que l'auteur est à la fois l'analysant et l'analyste. NDiaye est donc simultanément celle dont l'identité est constamment remise en question et celle qui remet en question cette identité. En ce sens, ce texte, dans lequel sont difficilement trouvables des éléments autobiographiques, devient dès lors à la fois un autoportrait extrêmement précis et un commentaire critique sur la société dans laquelle vit son auteur.

Pour comprendre comment cela se passe il faut établir en quoi le rapport entre les femmes en vert et la narratrice reflète la vie de l'auteur. Malgré le fait que NDiaye se sente « exclusivement

Française », elle constate devoir constamment répondre à la question « [d]’où viens-tu ? » face à laquelle elle explique : « je ne pouvais répondre sans un curieux sentiment d’imposture. [...] Car c’était bien cela que j’éprouvais, enfant : la nécessité dans la vie réelle, de rendre des comptes, de m’excuser presque de me déclarer Française, bien qu’ayant un nom et un aspect qui ne l’étaient guère. (NDiaye, 1997 66). Puisqu’elle est française sans pour autant en avoir le nom ni l’aspect, on l’accuse, pour ainsi dire, comme Katia, d’avoir : « revêtu les qualités de quelqu’un d’autre, sans le savoir elle-même » (AV 33). Malgré son insistance sur son appartenance à la culture française et le fait qu’elle se dise clairement « ni cosmopolite ni d’une double culture [...] mais principalement l’héritière culturelle de Molière, de Rousseau ou de Proust », NDiaye est constamment sollicitée par un monde sûr de mieux connaître son identité qu’elle (1997 67). Comme Katia, son identité est soumise à une déformation basée sur la supposée suprématie de la perspective d’autrui vis-à-vis de la sienne. Le doute de la narratrice par rapport à la femme en vert reflète donc cette insistance sur l’africanité de l’auteur.

Alors que la mise en doute du *je-sujet* au sein de son « autoportrait » met en scène l’expérience identitaire de l’auteur, le « curieux sentiment d’imposture » évoqué par ce rapport est transmis dans le texte à travers l’atmosphère inquiétante et instable caractérisant à la fois l’expérience du lecteur et les femmes en vert (NDiaye, 1997 66). Pour Connan, cela lui rappelle l’essai de Freud « L’inquiétante étrangeté », dans lequel il présente l’*Unheimliche*, ou le double, comme une régression psychique évoquant la mortalité (251). Le double prend la forme d’une figure déconcertante, la version adulte d’une sorte d’ami imaginaire, invoquant la fracture de soi-même à travers le familier qui se transforme en étrange (251-2). Par contre, des critiques de l’analyse freudienne de Julia Kristeva et Hélène Cixous explorent le rapport entre l’*Unheimliche* et le soi, l’employant pour remettre en cause des façons réductives de penser l’étranger, la communauté et la notion du *chez soi* (Connan 258)⁶. Kristeva fait appel à une nouvelle éthique basée sur le respect de la multiplicité — laisser l’étranger vivre différemment, accepter sa singularité — un propos que sous-tend également le texte de NDiaye. Dans *Étrangers à nous-mêmes*, l’*Unheimliche* suscite la question : « comment vivre avec les autres, sans les rejeter et sans les absorber, si nous ne nous reconnaissons pas l’étrangers à nous-mêmes’ » ?

On retrouve ici une autre façon de voir le « sentiment d’imposture » — défini par le Centre national de ressources textuelles et lexicales comme l’« [attitude de] celui qui se fait passer pour ce qu’il n’est pas, pour une autre personne », dont parle NDiaye. Dans un premier temps, devoir continuellement faire face à son altérité l’a rendue *étrangère à elle-même* car cela implique une rupture entre son expérience identitaire et le regard extérieur. Pourtant, selon Warren Motte, malgré ses doutes et ses hésitations, la narratrice « clearly basks in [the] greenness », ou l’altérité, projeté par les femmes en vert (502-503), illustrant que l’*Unheimliche* est à la fois redouté et désiré (Connan 257). À l’instar de Kristeva, NDiaye le présente comme un état bénéfique, relié à l’espace littéraire. Elle affirme que, « pour traverser calmement ces moments d’hébétude, d’ennui profond, de langueur désesparante, [il faut] me rappeler [que les femmes en vert] sont là, à la fois être réels et figures littéraires sans lesquelles l’âpreté de l’existence me semble racler peau et chair jusqu’à l’os » (88). Dans la préface d’« Un voyage » elle confirme ce sentiment : « [a]ujourd’hui je pense que ce sentiment d’être partout une étrangère est à la base de mes sentiments littéraires, de mon amour toujours pour la littérature et de mon désir [...] d’écrire » (65-66). On peut conclure que, même si cette altérité est déstabilisante, c’est également ce qui fait la singularité à la fois personnelle et artistique de NDiaye.

La coexistence de ces deux perspectives reflète le fait que l’œuvre de NDiaye, tout comme les femmes en vert, semble résister à la lecture critique. Pour Motte cela est dû au fait que le seul élément y évoquant une certitude semble être le principe de l’indétermination (495). Tel est le cas d’*Autoportrait*

⁶ Alors que Connan s’abstient d’attribuer à NDiaye une politique d’écriture, quand on considère comment l’auteur met en scène son propre sentiment d’étrangeté dû à l’incessant questionnement qu’elle a subi aux mains de la société, elle semble vouloir, malgré tout, transmettre un message politique.

en vert — NDiaye offre sans cesse des indices mais jamais suffisamment pour en tirer une conclusion solide, ce qui fait que le texte se prête à de multiples interprétations sans que le lecteur puisse être certain d'avoir compris son message. Comme la narratrice-auteur, il est contraint de rester dans un questionnement continu. En mettant en scène ce « sentiment d'imposture » qui symbolise une fracture et un dédoublement identitaire, le texte fait entrer le lecteur dans un espace où règne ce sentiment d'étrangeté, provoquant une réflexion sur la notion de l'altérité.

À l'instar de Bouraoui, il existe des similarités entre le commentaire fait par NDiaye et la vision de l'identité véhiculée par les théories féministes comme l'intersectionnalité. NDiaye et Bouraoui emploient toutes deux le privé, l'intime, et le personnel pour questionner les enjeux sur le genre, la sexualité, la race, et la nationalité si présents dans le champ politique actuel. Pourtant, la visée politique de ces deux textes dépend également de la façon dont leurs auteurs voient l'acte d'écrire. Comme le constate Benoit Denis, l'engagement implique à la fois une réflexion de l'auteur sur les rapports qu'entretient la littérature avec la société et la politique et sur « les moyens spécifiques dont il dispose pour inscrire le politique dans son œuvre », c'est-à-dire ses choix d'écriture (12-13). Quand on considère la ressemblance thématique de ces deux textes, il n'est donc pas surprenant que cela soit précisément l'instabilité et la résistance à la catégorisation qui lie le langage ndiayien à celui de Bouraoui. Cette similarité s'éclaircit en constatant la fonction de la couleur verte chez NDiaye, car, comme l'explique Motte, « [each woman in green is] radically other, and her otherness infects the women who come into contact with her, such that they, too, come to feel contingent and out of place » (495). Tout contact avec le vert est donc capable de communiquer un sentiment de malaise et de différence. Similaire au langage qui saigne de Bouraoui, il est capable de *transmettre*.

Il est donc intéressant que NDiaye, comme Bouraoui, trouve son *chez soi* dans le territoire de l'écriture (Vassallo). NDiaye explique : « l'appartenance à la terre de l'écriture ne se justifiait que par l'acte même d'écrire, et non par un nom ou une couleur de peau, de même que l'entrée sur le territoire de la lecture n'exigeait rien que le seul amour de lire. Dans ce vaste pays de l'écrit, tout le monde pouvait séjourner librement » (1997 65-66). Pour NDiaye, le domaine littéraire devient le propre de celui qui écrit. Le lecteur, pour sa part, par l'acte de lire, séjourne en ce territoire. Tout comme l'écriture permet à NDiaye de faire face à ce sentiment d'étrangeté, elle lui offre également la possibilité de partager cette expérience avec le lecteur, comme le dit Baillargeon par rapport aux textes de Delaume, Ernaux et Arcane, elle fait « 'entrer' [le lecteur] dans le texte » (13). Mais, selon Motte : « the narrator's greening is not a simple matter of projection [but] the recognition of a profound alterity in these women in green, and the perception of a strangeness in them which resists the narrators interpretive efforts [...] their otherness clearly puts the narrator's vision of her own identity squarely in question » (503). On peut alors conclure que c'est en entrant dans le monde créé par NDiaye que ce processus se répète dans une dernière démultiplication pour que le lecteur subisse son propre « greening ».⁷

Dès qu'on constate que la littérature peut transmettre l'expérience de l'altérité, c'est-à-dire le fait de vivre une identité multiple et changeante, cela confirme qu'elle fait partie des langages qui saignent que décrit Bouraoui. Parallèlement, l'autofiction — ce genre des minorités et des marginaux cherchant à trouver une « vérité alternative » — offre non-seulement un espace depuis lequel ces auteurs peuvent lancer leur critique mais aussi un espace depuis lequel l'auteur et le lecteur peuvent à la fois vivre *et* interroger l'altérité et l'étrangeté. On retrouve ici l'engagement tel que Emmanuel Bouju le définit : « le geste par lequel un sujet promet et se risque dans cette promesse, entreprend et met en gage quelque chose de lui-même dans l'entreprise, ce geste, entre caution et pari, semble devoir déterminer des choix d'écriture, contraindre des modes de lecture — qu'il s'agit donc d'interroger » (11). C'est alors en interrogeant les possibilités de l'écriture et en écrivant dans le but de créer un espace partagé capable de transmettre cette expérience de l'identité multiple et changeante que

⁷ Motte emploie le terme « greening » pour décrire la transmission de cette altérité d'une personne à une autre.

Bouraoui et NDiaye s'engagent à faire évoluer la pensée de celui qui *entre* dans leurs textes.

Conclusion

Le choix de l'autofiction permet à Bouraoui et NDiaye un contact direct avec leurs lecteurs, créent un rapport d'intimité capable de remettre en question la tendance sociale à vouloir réduire l'autre à une identité simplificatrice reposant sur des stéréotypes. Elles valorisent la perspective individuelle, revendiquant une politique de non-essentialisme qui va de pair avec les théories féministes de la troisième vague. Cela confirme la perspective d'Éric Fassin : lorsque cette écriture du « je » rompt avec le récit collectif, elle représente également une sorte de « fresque sociale » (161). Alors, quand ces deux auteurs emploient leurs écrits pour remettre en question la possibilité de comprendre l'identité comme quelque chose d'unilatéral ou de figé, elles commentent la nature de la société dans laquelle elles évoluent. Ces textes illustrent donc davantage la possibilité de voir l'autofiction comme un nouveau type d'écriture engagée. Prenant cela en compte, il faut repenser cette nostalgie des « grands écrivains » et leur milieu littéraire exclusif, car ne renforce-t-elle pas la non-inclusivité si évidente dans le canon littéraire ? Le temps est venu de s'ouvrir à d'autres voix et à d'autres voies : les voix de la multiplicité, des masses « marginales », et la voie qui a toujours été et qui restera la leur — l'autofiction.

**Kathryn E. Devine,
Vanderbilt University,
Université Paris 8**

Bibliographie

- Angot, Christine. « L'Usage de la vie ». *Le Matricule des Anges*. 21 (nov.- déc. 1997). En ligne <http://www.lmda.net/mat/MAT02130.html>
- Apter, Emily. « Fantom images: Herve Guibert and the writing of 'sida' in France ». *Writing AIDS: Gay Literature, Language, Analysis*. Timothy R. Murphy & Suzanne Poirier (Eds). New-York: Columbia University Press, 1993, 83-97.
- Asibong, Andrew. « Rencontre avec Marie NDiaye ». *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, Andrew Asibong, et Shirley Jordan (dir.). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 187-199.
- Baillargeon, Mercedes. « Aesthetics and Politics in Contemporary Women's 'Autofiction' ». Thèse doctorale, North Carolina–Chapel Hill, 2014.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980.
- Blanckeman, Bruno. « Hervé Guibert : postures et impostures du récit ». *Les récits indécidables*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2000, 89-146.
- Bonnet, Véronique. « Où situer Marie NDiaye ? ». *Africultures*. Janvier 2002. En ligne <http://africultures.com/ou-situer-marie-ndiaye-2102/>
- Bouju, Emmanuel, dir. *L'Engagement littéraire*. Presses universitaires de Rennes, 2005.
- Bouraoui, Nina. *Mes mauvaises pensées*. Paris: Gallimard, 2005.
- Burrel, Romain. « Rentrée littéraire - Nina Bouraoui : 'ne pas s'assumer, c'est la pire des trahisons de soi' », *Têtu*. 17 sept. 2018. En ligne www.tetu.com/2018/09/12/nina-bouraoui-rentree-litteraire-ne-pas-sassumer-la-pire-des-trahisons-de-soi/
- Castelli Gattinara, Enrico. « Vérités, histoires, réalités ». *Espaces-Temps*, 84 :86 (2004) 193-214.
- Colonna, Vincent. *L'Autofiction: essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Atelier national de Reproduction des Thèses, 1990.
- Connon, Daisy. « Marie NDiaye's Haunted House: Uncanny autofiction in *Autoportrait en vert* ». *Redefining the Real: The Fantastic in Contemporary French and Francophone Women's Writing*. Hutton, Margaret-Anne (dir.). P. Lang, 2009, 245-260.
- Crenshaw, Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex ». *Univ. of Chicago Legal Forum*, 1989, 139–67.
- Darrieussecq, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux ». *Poétique*, 107 (sept. 1996) 372-373.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Éditions du Minuit, 1997.
- Delvaux, Martine, et Jamie Herd. « Comment faire apparaître Écho ? *Soeurs, saintes et sibylles* de Nan Goldin et *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye ». *Protée*, 35 :1 (2007) 29-39.
- Denis, Benoît. *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, 2000.
- Dobrovsky, Serge. « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse ». *L'Esprit Créateur*, 20:3 (1980) 87-97.
- . *Fils: roman*. Paris : Gallimard, 2001.
- Fassin, Éric. « Le double « je » de Christine Angot : sociologie du pacte littéraire ». *Sociétés & Représentations*, 11:1 (2001) 143-166.
- Fernandes, Martine. « Confessions d'une enfant du siècle : Nina Bouraoui ou la 'bâtarde' dans *Garçon manqué* et *La Vie heureuse* ». *L'Esprit créateur*, 45:1 (2005) 67-78.
- Ferreira-Meyers, Karen. « L'Aventure de l'autofiction : de la théorie dobrovskienne à la nécessité d'une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXIème Siècle ». *Dalhousie French Studies*, 91 (2010) 55-61.
- Fisher, Dominique D. « L'esthétique et la politique du réel dans la littérature aujourd'hui ». *Art et politique : La représentation en jeu*. Dir. Lucille Beaudry, Caroline Ferrer et Jean-Christian Pleau. Presses de l'Université du Québec, 2011, 59-73.
- Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? : Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

- Glissant, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- Grovier, Kelly. « 'The Colour That Means Both Life and Death' ». *BBC* (23 juil. 2018). En ligne www.bbc.com/culture/story/20180709-the-colour-that-means-both-life-and-death
- Hakem, Tewfik. « Nina Bouraoui : 'La France c'est le vêtement que je porte, l'Algérie c'est ma peau livrée au soleil et aux tempêtes' ». *Le Réveil Culturel, France Culture* (27 août 2018). En ligne www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/nina-bouraoui-la-france-cest-le-vetement-que-je-porte-lalgerie-cest-ma-peau-livree-au-soleil-et-aux
- Hamza, Assiya. « Algérienne, Française, homosexuelle... la triple identité de Nina Bouraoui ». *France 24* (1 nov. 2018). En ligne www.france24.com/fr/20181031-nina-bouraoui-tous-hommes-veulent-naturellement-savoir-algerie-france-homosexuelle-livre
- Hubier, Sebastien. *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Armand Colin, 2003.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- Lejeune, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.
- Lennart, Tara. « Making-of littéraire : Mes Mauvaises Pensées de Nina Bouraoui - Episode 1 ». *Bookalicious* (23 jan. 2018). En ligne www.bookalicious.fr/making-of-litteraire-mauvaises-pensees-episode-1/
- Maalouf, Amin. *Les Identités meurtrières*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1998.
- McCall, Leslie. « The Complexity of Intersectionality ». *Signs*, 30:3 (2005) 1771-1800.
- Michineau, Stéphanie. *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*. Publibook Editions, 2008.
- Moi, Toril. « Thinking Through Examples: What Ordinary Language Philosophy Can Do for Feminist Theory ». *New Literary History*, 46: 2 (2015) 191-216.
- Motte, Warren. « The Greening of Marie NDiaye ». *The French Review*, 85:3 (2012) 489-505.
- NDiaye, Marie. « Préface : Un voyage ». *Tombeau du cœur de François II ; Adeline ; Un voyage*, Thierry Fourneau, Marie-Thérèse Humbert et Marie Ndiaye. Centre régional du livre. 1997, 63-68.
- NDiaye, Marie. *Autoportrait en vert*. Paris: Mercure de France, 2005.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi : Essai*. XYZ éditeur, 2007.
- Rebolledo, Cecile Therese-Pierre. « L'écriture féminine du déracinement dans le roman français contemporain ». Thèse doctorale, University of Colorado. 2017.
- Shérazade. « Nina Bouraoui, romancière, algérienne et homosexuelle ». *Observ'Algérie* (15 déc. 2018). En ligne www.observalgerie.com/actualite-algerie/nina-bouraoui-romanciere-algerienne-et-homosexuelle/
- Todorov, Tzvetan. *La Littérature en péril*. Paris: Flammarion, 2007.
- Vassallo, Helen. « Unsuccessful Alterity? the Pursuit of Otherness in Nina Bouraoui's Autobiographical Writing ». *International Journal of Francophone Studies*, 12:1 (2009) 37-53.