

**République Algérienne Démocratique et Populaire**  
**Ministère de L'Enseignement Supérieur et**  
**De la Recherche Scientifique**  
**Université Abderrahmane Mira – Béjaia-**



**Faculté des Lettres et des Langues**  
**Département de français**

## **Mémoire de master 2**

**Option : Sciences des textes littéraires**

**Le tragique : du singulier au pluriel**  
**dans**  
***Beaux rivages* de Nina Bouraoui**

**Présenté par :**

**IBALIDEN Farida**

**Dirigé par :**

**Dr.NASRI Zoulikha**

**Année universitaire : 2017 / 2018**

# *Remerciements*

**Je commencerai par remercier les membres du jury pour l'intérêt qu'ils accordent à mon travail et j'espère que ma modeste recherche saura retenir leur attention.**

**Ma reconnaissance va de même à celle qui n'a jamais cessé pour une fraction de seconde de me rassurer, à ma directrice de recherche madame NASRI Zoulikha, un grand merci pour votre patience et votre générosité.**

**Je remercie également tous mes enseignants pour tout ce qu'ils ont apporté à ma formation.**

# *Dédicaces*

*Je dédie mon humble travail à mes parents pour leur soutien et leur amour, ainsi qu'à mes sœurs et frères pour leur encouragement.*

# Sommaire

Introduction .....	5
1] Définitions des concepts clés .....	9
a) Le tragique.....	11
b) Le pathos .....	13
c) L'intime.....	15
d) Le lyrisme .....	17
2] De la petite tragédie.....	19
a) Drame intime d'un <i>Je</i> anonyme .....	21
b) L'image d'un corps morcelé .....	25
3] A la grande Histoire .....	28
a) Je comme témoin de son temps .....	30
b) Le vécu collectif .....	32
Conclusion .....	34
Bibliographie.....	37

# **Introduction**

*Beaux rivages*, l'un des tous derniers romans de Nina Bouraoui, est le corpus que nous avons choisi d'explorer dans le cadre de notre mémoire de Master2. Publié aux éditions Jean-Claude Lattès en 2016, puis aux éditions Hibr en 2017, *Beaux rivages* raconte, comme il est indiqué sur le verso du roman

Une histoire simple, universelle. Après huit ans d'amour, Adrian quitte A. pour une autre femme : *Beaux Rivages* est la radiographie de cette séparation.

Quels que soient notre âge, notre sexe, notre origine sociale, nous sommes tous égaux devant un grand chagrin d'amour.

Les larmes rassemblent davantage que les baisers.

J'ai écrit *Beaux rivages* pour tous les quittés du monde. Pour ceux qui ont perdu la foi en perdant leur bonheur. Pour ceux qui pensent qu'ils ne sauront plus vivre sans l'autre et qu'ils ne sauront plus aimés. Pour comprendre pourquoi une rupture nous laisse si désarmés. Et pour rappeler que l'amour triomphera toujours. En cela, c'est un roman de résistance.

*Personne n'est protégé contre la fin d'un amour*, lit-on encore sur la couverture amovible (la jaquette) de l'œuvre. S'agit-il vraiment de cela ? D'une histoire d'amour qui finit mal ? Si tel est le cas, **pourquoi donc avoir mêlé cette «petite histoire» aux attentas de janvier 2015 ?**

Cette femme douloureuse le dit à longueur de pages :

« *Nous étions le 14 janvier 2015, une semaine après l'attentat. Paris était noire, non encore lavée de son sang.* » (p.17), mais le passage qui établit le mieux cette liaison est celui-ci :

Il avait prit sa décision pendant la marche suivant les attentats, ça pouvait me sembler bizarre, déplacé, c'est là qu'il a compris même s'il sait qu'il ne faut pas tout confondre, que c'est indécent, mais ça lui est apparu comme une évidence quand on s'est retrouvés parmi la foule, avançant, emportés par la marche funèbre d'un peuple qui communiait dans le malheur, il était triste, vraiment très triste, très touché, mais il a eu l'impression de ne pas être à sa place, que tout cela ne le concernait pas, qu'il n'était pas Français. (p.33)

Le résumé que Karine Fléjo nous livre sur son site littéraire autorise cette hypothèse d'un voisinage entre le malheur personnel de A. et le mal qui a frappé la France. Ce qu'elle dit à propos de A. peut en effet être appliqué à ce pays que les attentats ont meurtri :

Janvier 2015. Alors que le contexte terrifiant des attentats rappelle l'urgence de vivre, d'aimer, A. doit faire face à un séisme intérieur. Depuis 8 ans, elle et Adrian filaient le parfait amour. Elle vit à Paris, lui à Zurich, et cette distance n'a jamais été un obstacle à leur relation. Jusqu'à ce jour où Adrian annule sa venue. Motif jamais ne serait-ce qu'envisagé jusqu'alors : il a rencontré une autre femme. C'est la sidération pour A.. Incrédule, elle imagine vivre un cauchemar dont tôt ou tard elle va forcément se réveiller. Avec lui à ses côtés.

Mais force lui est d'admettre qu'elle ne rêve pas. Cette douleur térébrante est bien sa réalité.

Dévastée par le chagrin, elle se sent comme une frêle embarcation, véritable jouet des flots du doute, de la colère, de la jalousie. Et coule peu à peu. A quelles souffrances plus anciennes cette douleur-là fait-elle écho ? Y avait-il des signes prémonitoires qu'elle n'a pas su ou pas voulu voir ? Qui est cette Autre pour laquelle il l'a quittée ? Et d'enquêter avec fébrilité sur les réseaux sociaux, à l'heure où internet fait de chacun un potentiel inspecteur. A l'heure où il est difficile de couper tout contact—fût-ce virtuel, avec celui ou celle qui nous fait souffrir.

Qui n'a pas vécu de chagrin d'amour ? Et de réaliser qu'aussi intimes et personnelles soient ces drames amoureux, ils revêtent un caractère universel. Quels que soient le sexe, la nationalité, l'âge, le milieu social, personne n'est à l'abri d'une rupture. 1

Le travail que nous nous apprêtons à mener ici est donc clair et simple : **il se fonde sur la question suivante : le rapprochement entre la «petite histoire» du *Je* et la «grande histoire» du *Nous*, le nous étant ici les Français: quel(s) enjeu(x) ?**

Si l'on doit donner une réponse tout de suite, ce serait celle-ci : **L'histoire d'amour tragique de A. rejoint sous plusieurs aspects l'histoire de la France, la malaimée.**

**A. l'héroïne du roman de Nina Bouraoui, se sert, autrement dit, de son histoire personnelle afin d'évoquer une histoire beaucoup plus importante et beaucoup plus tragique, à savoir celle de la France.**

---

1(<https://leschroniquesdekoryfee.wordpress.com/2016/09/01/rentree-litteraire-beaux-rivages-nina-bouraoui/>) consulté le 22/02/2018.

Avant de présenter les différentes parties constitutives de notre travail, disons d'abord quelques mots sur l'auteure.

Comme nous l'avons signalé plus haut, *Beaux rivages* est un texte qui appartient à Nina Bouraoui. Qui est donc cette écrivaine qui compte à son actif plus de douze romans ?

Commençons d'abord par rappeler que Nina est le nom de plume dont elle se sert pour signer ces œuvres. Son vrai prénom est Yasmina, Yasmina Bouraoui. De père algérien et de mère française, elle est née en 1967 à Rennes. Quelques mois après sa naissance, ses parents rentrent à Alger et y demeurent jusqu'à ses quatorze ans. D'après ce qu'elle raconte dans ses romans autobiographiques (*Garçon manqué*, 2000 et *Mes mauvaises pensées*, 2005), sa famille a dû quitter précipitamment leur appartement pour aller s'établir en France. Cette rupture inattendue d'avec sa chère Algérie, rapportent ses doubles littéraires, a laissé en elle une profonde blessure que rien n'a pu depuis panser.

Voici quelques noms des œuvres qu'elle a publiées :

-*La Voyeuse interdite*, premier roman qui lui a valu le prix du Livre Inter 1991 ;

-*Le Bal des murènes* (1996), *La Vie heureuse* (2002), des romans de facture fantastique.

-*Appelez-moi par mon prénom* (2008).

Concernant l'organisation de notre travail, nous avons réparti l'étude en trois chapitres :

-Le premier sera consacré au développement des concepts essentiels à la compréhension de notre problématique ;

-Le deuxième sera centré sur le petit drame de l'héroïne du roman ;

-Et le dernier focalisera sur le grand drame de la France.



# **1] Définitions des concepts clés**

Dans cette partie, nous allons porter notre attention sur les quelques concepts clés qui nous semblent importants pour la compréhension de notre étude analytique sur le roman de Nina Bouraoui *Beaux rivages*. Dans une œuvre où le lyrisme se confond avec le pathos, où Histoire et tragique passent pour des synonymes, il est nécessaire, afin mener à bien notre recherche, de nous arrêter sur chacun des vocables cités pour les définir et les distinguer le cas échéant.

## a)Le tragique

Selon toutes les sources documentaires que nous avons consultées, le mot tragédie vient du grec *tragôc* qui représente (le bouc), et *ôidé* qui signifie (le chant). Sa signification est controversée car ce mot pourrait être lié au satyre, compagnon de Dionysos, mi-homme mi-bouc mais aussi à l'acte de sacrifice fait avant le début de la représentation. Le « chant du bouc » serait donc l'expression de la plainte du bouc mené à l'autel sacrificiel. Certains donnent au « chant du bouc » la signification du rappel de la lutte du héros tragique qu'il sait perdue d'avance. ».<sup>2</sup>

D'après Claude Puzin :

L'hypothèse la plus répandue rapproche ce « bouc » des satyres, divinités rustiques associées au culte du dieu Dionysos, au bien de la victime animale offerte en sacrifice à ce même dieu lors de la cérémonie d'ouverture des représentations tragique, au bien encore de la récompense [...] attribuée au meilleur dramaturge, vainqueur du concours auquel donnaient lieu les spectacles dramatiques.<sup>3</sup>

Il poursuit : « *chant* » parce qu'on chantait en chœur des hymnes en l'honneur des *Dionysos* »<sup>4</sup>.

Au cours de ces cérémonies de fêtes et de sacrifices s'organisent des concours de récitation orchestrés par les chœurs de tragédies et c'est cette substance religieuse antique qui a fait de la tragédie un genre théâtral particulier, née à Athènes au 5<sup>e</sup> siècle av. JC. Cette période était connue par son premier représentant, le père de la tragédie Eschyle<sup>5</sup> lequel était le vainqueur du concours treize fois.

La tragédie que la critique littéraire qualifie de genre noble a connu son apogée dans l'antiquité.

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action

---

<sup>2</sup> <http://toutsurlatragédie.unblog.fr/2009/01/03/origine-de-la-tragedie/>.

<sup>3</sup> c.), *la tragédie* Puzin et *le tragique*, Nathan, coll., « Genres et mouvements », Paris, 2000, p17.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> (525-456) Connue par sa poésie unique et par sa première tragédie *les perses*(472), Auteur de 100 pièces dont seulement sept sont transmises : les suppliantes en 463, les sept contre Thèbes, la trilogie, Puis ya Prométhée enchaîné....

et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre<sup>6</sup>

Dans son sens courant, le tragique signifie la douleur, la tristesse associée aux plus profondes blessures intimes qui tissent le malheur de la vie quotidienne des individus. Alain Beretta a vulgarisé la représentation de cette notion en ces termes : « *la notion de tragique, si elle est spontanément associée à quelque chose de grave et de douloureux [...] un accident ou une décision peuvent être qualifiés de tragique au même titre que le destin d'Œdipe* »<sup>7</sup> A ce sujet, Myriam Revault dira ceci : « *le tragique a investie l'histoire comme terreur bien plus que comme destin, et le terrible a pris le visage de ce que l'homme fait à l'homme et qui est pire que la mort* »<sup>8</sup>.

Le tragique, souligne encore Alain Beretta, « *réside alors dans la prise de conscience de cette absence de résolution de conflit. la seule issue est la chute, sanctionnée soit par un refus [...], soit par le sacrifice (la mort).* »<sup>9</sup> ; « *il constitue en somme, ajoute-t-il, une sorte de miroir à travers lequel l'homme observe indéfiniment avec angoisse le mélange de grandeur et de faiblesse qui le définit* »<sup>10</sup>.

Pour conclure sur ce point, il est important de préciser avec Alain Beretta que sur le plan littéraire « *le tragique est définie comme ce qui émane de la tragédie, en tant que forme particulière du théâtre.* »<sup>11</sup>. La complicité de ces deux notions est devenue une nécessité inéluctable, dit-il, puisque : « *[...] historiquement, la notion de tragédie précède celle de tragique* »<sup>12</sup>.

---

<sup>6</sup>Aristote, Poétique, Le livre de poche classiques, Paris, 1990, p. 92.

<sup>7</sup> Beretta Alain, *le tragique*, Ellipses, Paris, 2000, introduction pour une définition du tragique.

<sup>8</sup> Myriam Revault D'Allonnes, *ce que l'homme fait à l'homme*, champs/Flammarion, Paris, 1995, p16.

<sup>9</sup> Beretta Alain, *le tragique*, Ellipses, Paris, 2000, p7 et 8.

<sup>10</sup>Ibid, p8

<sup>11</sup> Beretta Alain, *le tragique*, Ellipses, Paris, 2000, p4.

<sup>12</sup> Ibid, p4

## b) Le pathos

Le passage ci-dessous, tiré de l'introduction de *La passion* (2004), ouvrage de Philippe Fontaine, nous livre une définition très claire de ce que l'on appelle le pathos :

Le terme de passion, souligne l'auteur, est issu du grec *pathos* et du latin *passio*, qui signifient "souffrance, supplice" (...) Selon son origine grecque, la passion est fondamentalement pathos, c'est-à-dire affection: elle désigne alors toute situation où l'existence d'un individu se trouve profondément affectée, quelle que soit la cause de cette affection (...) le terme renvoie toujours u fait de subir, de souffrir, d'éprouver, et commence par désigner la souffrance physique, a douleur, la maladie.

Comme nous pouvons le constater, les deux termes de passion et de pathos se recouvrent. Cette équivalence s'explique par le fait que les Grecs exprimaient les passions en général, par le mot pathos qui signifie souffrance. Chez les Romains, c'est le mot *passio* qui a le même sens.

Dans *Les Grecs et l'irrationnel* (1977 : 185), Eric Robertson Dodds explique que :

Le Grec a toujours vu dans l'expérience d'une passion une chose mystérieuse et effrayante, l'expérience d'une force qui est en lui, qui le possède au lieu d'être possédée par lui. Le mot lui-même *pathos* en témoigne : comme son équivalent latin *passio*, il signifie quelque chose qui "arrive à" un homme, quelque chose dont il est la victime passive. Aristote compare l'homme dans un moment de passion à des personnes endormies, démentes ou ivres : sa raison, comme la leur, est suspendue.

Du pathos, voici ce qu'en dit Pseudo-Longin (cité par Jacques Bompaire, *La pathos dans le Traité du sublime*, 1973) :

Le pathos est une notion connue en littérature depuis Aristote (...) qui aborde au livre III (chap.7) la question du style pathétique. » Selon la *Poétique*, continue Jacques Bompaire, le pathos est l'un des trois éléments constitutifs de la fable (...) la tragédie ou l'épopée peuvent être pathétique ou étiques (*Illiade* d'une part, *Odyssée* de l'autre). Après Aristote, le rôle du pathos semble avoir été moins étudié que celui de l'éthos, et il faut précisément attendre l'Anonyme de notre *Traité* pour retrouver sa place au centre de la théorie littéraire.

Aristote, écrit Georges Forestier (*Essai de génétique théâtrale*, 2004 : 283), définit le pathos ainsi : « [...] C'est une action causant destruction et douleur, par exemples les meurtres accomplis sur scène, les grandes douleurs, les blessures et toutes les choses du même genre. »

Aristote, explique Georges Forestier, définit le pathos comme une action (praxis) : c'est donc de l'évènement qui suscite l'émotion qu'il est question.

Dans l'optique de la rhétorique, écrit Danielle Forget, le *pathos* est cette charge d'émotion provoquée chez autrui avec pour but de persuader (...) Le *pathos* se présente à travers des stratégies de communication par lesquelles le locuteur mise prioritairement, pour la persuasion, sur ses propres affects et leur transmission. Les affects apparaissent dans l'énonciation avec une charge telle (au sens d'intensité) qu'elle est susceptible d'influencer le destinataire, contribuant en conséquence à la persuasion. Bien sûr, il arrive que la transformation des opinions d'autrui n'est pas explicite : dans certaines situations, on peut échanger du *pathos* par compassion, par exemple, sans que les objectifs persuasifs soient au premier plan. Malgré tout, la persuasion ou du moins, la transformation des rapports entre énonciateurs s'en trouve tout de même affectée en bout de ligne. Ainsi, *pathos* et interaction sont intimement liés. (Le pathos mis à contribution dans les discours à grande circulation, 2016)

### c) L'intime

Dans sa thèse de doctorat consacrée à la *Poétique de l'intime dans l'œuvre de Proust, Woolf et Pessoa* (2013), Sandra Sheilan écrit :

Notion fuyante, équivoque, difficile à cerner tant elle recoupe des éléments indicibles et vastes du sujet, l'intime revêt de multiples formes, avec des significations différentes selon le contexte culturel, textuel et grammatical dans lequel le terme est employé.

Emprunté au XIV<sup>e</sup> siècle au latin *intimus*, superlatif d'*interior*, l'adjectif intime désigne ce qu'il y a de plus intérieur, de plus en dedans. Étymologiquement la notion renvoie donc à la dimension la plus intérieure de l'expérience humaine, à la moins communicable et transmissible à cause de son caractère foncièrement privé.

Mais si l'intime a d'abord désigné une expérience personnelle, le sens du terme s'est rapidement restreint aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles pour s'appliquer à un phénomène extérieur au sujet : une relation de confiance, d'amour ou d'amitié.

Notons avec Lion Murard et Patrick Ylberman que jusqu'à la fin de l'âge classique, l'intime désignait « avant tout la relation du croyant avec Dieu. Longtemps, l'intime a qualifié les diverses dimensions de l'espace sacré: le sanctuaire (dimension communautaire) et la communion (dimension symbolique), puis la confession (dimension relationnelle) et la prière (dimension solitaire). » (Le Petit Travailleur infatigable. Villes-usines, habitat et intimités au XIX<sup>e</sup> siècle, 1980 : 233)

Selon Daniel Madelénat (*L'intimisme*, 1989 :34), « le XIX<sup>e</sup> siècle a été le siècle de l'intime : sinon celui de sa naissance qui revient sans doute au siècle précédent, du moins celui de son invention et de son sacre comme valeur à la fois existentielle et esthétique. Le siècle romantique a édicté la prescription de l'intime. »

A propos de l'évolution du concept, Béatrice Didier déclare: « Peut-être sous l'influence de la psychanalyse, influence diffuse et qu'ont subie même ceux qui ne lisaient pas Freud assidûment, l'intimité s'est de plus en plus définie par rapport à l'inconscient, et aux différents niveaux du moi ». (*Le journal intime*, 1976 :45).

Qu'est-ce que l'intime donc ?

« L'intime est une notion qui renvoie à ce qui est secret, invisible et impénétrable. Les dictionnaires proposent en général deux définitions principales : l'une désigne ce qui

*est contenu au plus profond de l'être humain tandis que l'autre désigne ce qui est privé et tenu caché aux autres. » (Miyuki Terashima, Le discours de l' «intime» dans Les Rougon-Macquart, 2011)*

Où se manifeste-t-il ? Quel est son espace privilégié ?

Brigitte Diaz et José-Luis Diaz nous répondent dans *Le siècle de l'intime* (2009):

C'est dans les correspondances, comme dans les journaux intimes – mais ils sont encore rares au début du XIX<sup>e</sup> siècle – qu'on perçoit le mieux les frémissements de ces tropismes intimistes. Le choix de la lettre comme médium privilégié de cette vie intérieure logiquement destinée à rester secrète signale assez que, pour exister, l'intime a besoin d'un minimum de théâtralité, aussi confidentielle soit-elle. Il faut une scène, et d'abord une scène d'écriture, pour que ce qui précisément ne devrait pas se voir – cette intériorité superlative de l'*intimus* – se manifeste et se reconnaisse comme tel. L'intime sans miroir, sans écho, n'existe pas.



## d)Le lyrisme

Dans la rubrique du *Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert* (1993) consacré à cet article, on y lit :

Le mot "lyrisme" apparaît pour la première fois en 1829 sous la plume de Vigny. Créé à partir de l'adjectif "lyrique", il désigne à l'époque romantique le "mouvement lyrique du style, de l'expression". Par extension, il prend chez les écrivains romantiques, et notamment chez Musset, le sens d'"exaltation d'esprit analogue à l'enthousiasme des poètes lyriques" .

Dans son *Esthétique* (1997 : 486) il écrit : « *Ce qu'elle exprime, c'est le subjectif, le monde intérieur, les sentiments, les contemplations et les émotions de l'âme ; au lieu de retracer le développement d'une action, son essence et son but final sont l'expression des mouvements intérieurs de l'âme de l'individu.* »

Par lyrisme, nous dit Ludmila Charles-Wurtz (*La poésie lyrique*, 2002), on entend la représentation, par le narrateur de sa propre subjectivité. L'adjectif "lyrique", ajoute-t-elle, désigne, au sens propre, une poésie chantée avec un accompagnement instrumental, celui de la lyre ou de la flûte.

Pour *Encyclopédia Universalis*, le lyrisme est aussi l'expression du « je ». C'est ce qui le distingue d'ailleurs des autres modalités d'expression : « *On appelle lyrique toute forme d'art où l'œuvre exprime d'une manière spontanée et plus ou moins ardente les sentiments personnels de son créateur* ». Selon Benedetto Croce, dans le *Breviario di estetica* (1913), l'intuition artistique (c'est-à-dire la vision de l'artiste) serait « toujours lyrique ». Cependant, la tradition esthétique distingue le genre lyrique des autres genres. Selon Schelling, il n'y a que trois genres artistiques, qui sont fondamentaux : le lyrique, l'épique et le dramatique. Toujours selon Schelling, en littérature le lyrisme représente le côté « *musical et subjectif de la poésie* ». En effet, on rapproche volontiers de la musique, comme le mot même y invite, tout art lyrique, et spécialement la poésie lyrique. Brunetière, dans son étude sur *l'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle* (1894), dit que « *l'élément musical* » est « *essentiel à la définition du lyrisme* ».

Si le lyrisme ne raconte pas, à l'instar de l'épique, on peut en revanche reconnaître qu'il n'est pas exempt d'une dynamique que l'on peut souvent qualifier de narrative, bien qu'avortée. Ces auteurs recourent à des saynètes pour exprimer leurs sentiments intimes et personnels. Il s'agit

pour le poète de donner une image de son intériorité et celle-ci ne peut éviter une mise en scène plus ou moins dynamique. (Sandra Glatigny, *Genre et textualité lyrique*, 2013)

## **2] De la petite tragédie**

L'histoire, dit *Petit Robert* (2007), est « *connaissance et récit des événements du passé, des faits relatifs à l'évolution de l'humanité (d'un groupe social, d'une activité humaine), qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire ; les événements, les faits ainsi relatés* ».

Cette définition concerne bien évidemment l'histoire que l'on raconte dans les textes officiels. Mais l'histoire que nous livrent les récits romanesque est « *le fruit d'un travail de reconstruction, pétrie à la fois* » de faits factuels et de fiction. Il y a donc lieu de distinguer ce que l'on appelle la « petite » histoire (celle de la fiction) de la « grande » histoire (celle de la réalité).

Pour Michelle Perrot, la « petite » histoire, c'est aussi celle « *du privé, tournée vers la famille et l'intime auxquels elles ont été en quelque sorte déléguées par conventions et positions.* » (Cité par Giuliva Milo, *Lecture et pratique de L'Histoire dans l'œuvre de AssiaDjebar*, 2007:181)

## a) Drame intime d'un *Je* anonyme

Que nous dit *Beaux rivages* du drame personnel de sa narratrice ? Pourquoi (l'œuvre) ne nous dit-elle pas son nom ?

Il est vrai que le texte ne nous livre aucune information identitaire sur la narratrice, mais nous pouvons, à partir des émotions qu'elle partage avec nous, dégager le profil qui nous est donné à voir d'elle.

Comme nous allons le voir, dans tous les énoncés proférés par la narratrice-personnage, une seule image revient : celle d'un être solitaire. Voici un premier exemple qui dit clairement l'amertume d'une femme qui ne peut compter sur le secours de personne : « *Je me sentais seule, je l'étais.* » (p.51), car, dit-elle : « *Je n'attendais pas qu'Adrien me sauve.* » (p.16)

Et lorsqu'elle dit : « *Je n'ai jamais pensé qu'il puisse être à l'origine de ma noyade* » (p.5), on ne peut que compatir.

Le discours qu'elle tient est si terrible qu'on l'imagine au fond d'un gouffre :

La solitude pouvant devenir une maladie. Je me sentais désaxée, de l'espace qui m'entourait, de mon propre corps qui semblait ne plus vouloir suivre, plombé par une tristesse inexplicable, comme un mauvais pressentiment ou la certitude que l'on va mourir dans les jours qui viennent. (p.52)

La description qu'elle fait de son état d'âme rend compte de sa profonde détresse. La détresse, dirions-nous, de quelqu'un qui ne s'attendait pas à ce qu'il soit poignardé par l'être qu'il aime le plus au monde.

Délaissée par son compagnon, la personne en qui elle avait le plus confiance, la narratrice ne sait plus quoi penser. Comme emportée par un tsunami, elle essaie tant bien que mal de ne pas tout à fait sombrer : « *Quand il m'annonça qu'il avait rencontré une autre femme, je passai de la tristesse à la peur comme on alterne deux nages, l'une sur le dos, l'autre sur le ventre, pour rejoindre la rive sans me noyer* », même si fait-elle remarquer : « *Je manquais de courage. Je l'exprimais sans honte : les sentiments réprimés se vengent tôt ou tard. Ce que je ressentais alors était plus large que la peur. C'était une impression d'irréalité.* » (p.18)

Et elle ajoute : « *Je ne voulais pas m'effondrer, mais doutais pour la première fois de ma capacité à endurer ; je n'avais plus vingt ans. Il me semblait me perdre dans la brume et m'y*

*fondre. Je hélai la voiture qui arrivait, le corps endolori comme si l'on m'avait frappée avec un bâton. » (p.40)*

Elle voudrait s'en sortir, mais elle reste obsédée par le problème de la trahison. Le mystère qui s'épaissit autour de cette inexplicable trahison l'arrache à sa tranquillité d'avant. Pourquoi l'a-t-il trompée ? Elle ne saurait l'expliquer, mais désormais elle sait qu'Adrian est un traître. Ce savoir qui vient bouleverser sa vie n'est rien de moins qu'un cauchemar : « *Je ne trouvais pas le sommeil* » (p.22) ; « *je sombrai, comme pour me départir de mon mal, dans un sommeil proche de l'évanouissement.* » (p.53)

Oublier cette infamie qu'elle vient d'essuyer est ce qu'elle entreprend non sans grande peine, mais l'offense semble indélébile et la douleur ineffaçable : « *Je ne pourrais vivre sans Adrian, sans l'idée d'Adrian, en dépit de mes efforts ; je le porterais, je le savais, comme une plaie sous mes vêtements.* » (p.24)

Lequel des deux amants doit-on réprimander ? se demande-t-elle quelquefois : « *Je m'accusais de ne pas avoir su garder Adrian près de moi et de ne plus savoir comment le retenir, cherchant sur le blog de l'Autre ce qui avait pu tant le séduire pour qu'il renonce à ce que nous formions. Adrian avait fait son choix.* » (p.61) Que s'est-il passé pour qu'il se détourne d'elle du jour au lendemain ? Comprendre, c'est ce qu'elle désire : « *Comprendre les raisons de ma ruine amoureuse et m'enfoncer encore un peu plus loin dans mon naufrage,* » (p.82)

Des interrogations qu'elle résout très vite, des moments de doute qu'elle balaie d'un coup de vent puisqu'elle sait ce qu'elle vaut. Je sais dit-elle : « *que ce n'était pas de ma faute, que j'étais une bellepersonne* » (p.29)

La métaphore animalière que la narratrice emploie ici pour se décrire fait néanmoins ressortir l'état d'une âme profondément blessée :

Je leur fis part de mon histoire et de mon impression d'avoir été abandonnée comme un animal au bord de la route parce qu'il est devenu de trop et qu'il n'y a plus de place pour le loger, puis exhibai la photographie de ma remplaçante pour justifier mon propos, façon puérile d'asseoir mon statut de victime, la souffrance laissant cours à toutes les dérives. (p.101)

Blessée au point de s'en vouloir, de se haïr, de se laisser happée par une série de mauvaises pensées qui révèlent quelquefois sa faiblesse d'esprit : « *Je me sentais vieille, épuisée, sans*

défense. *J'avais donné mes plus belles années. Je n'avais ni l'envie ni la force d'aller mieux.* » (p.112)

La narratrice se regarde en effet avec mépris : *« J'étais pathétique, espérais sa pitié qui serait toujours mieux que son indifférence. Je m'en voulais d'être si faible, m'en excusais. »* (p.112) Désespérée, irritée, sa colère explique les mots chargés de négativité qu'elle profère dans les exemples ci-après. Comme des explosions, ces mots vociférés font froid dans le dos : *« J'avais besoin de me décharger, de me défouler. Je devenais comme toutes les femmes et tous les hommes que l'on quitte, sans doute. Il ne me restait plus que ça, ma haine, comme l'envers de la douceur et des baisers que nous nous étions donnés. »* (p.58) ; *« Je préférais la mépriser, l'imaginer en échec, seul avantage que j'avais sur elle, sachant pourtant que je me trompais : Adrian avait une aversion pour les perdants (me considérait-il ainsi à présent ?) »* (p.76). Ainsi, ne faisant plus figure de favorite aux yeux de son bien-aimé, la narratrice dont on ignore le nom tente d'enfouir sa peine pour ne pas trop la montrer. C'est ce que nous lisons dans le passage suivant :

Adrian ignorait le quart de ma souffrance. Je passais sous silence la majeure partie de mes tourments, refusant de lui donner l'image d'une looseuse, je retenais à chaque fois que je l'appelais mes larmes, tentant de lui expliquer combien il était intolérable que sa garce me nargue ainsi en public. (pp.108 - 109)

Et qu'est confirmé dans celui-ci :

J'avais peur, tout le temps, c'était mon seul sentiment, le seul qui existait encore et c'était difficile de vivre avec la peur, en continu, comme un sang noir qui empoisonne, je ne savais plus quoi faire, ma tristesse, aiguë comme une infection, ne servait à rien, j'avais beau entendre que l'on tire toujours un enseignement d'un échec, j'avais beau le savoir, là ça ne marchait plus, on m'avait délaissée (pp.111- 112)

Puisque la leçon de la narratrice est : *« Ne pas monter sa haine, mais ne jamais l'oublier non plus ».*

A propos de la force de caractère de la narratrice, nous avons remarqué qu'elle n'incarnait pas toujours la figure du soldat que lui reconnaît Adrien : *« il l'assumait, que j'étais un bon petit soldat, ne rechignant jamais à la tâche, sanglotant en secret car les sanglots ne se partagent pas, »* (p.29)

Ce comportement contradictoire qui montre la narratrice sous deux visages différents révélerait jusqu'à quel point la déception fait trébucher les consciences.

Pour clore ce point d'analyse, quelques mots sur l'identité anonyme de l'héroïne du roman. A ce sujet, nous pouvons dire que par le recours à l'anonymat, l'auteure veut impliquer dans cette affaire le plus de monde possible. Le refus de nommer le personnage peut, à notre avis, s'expliquer par la volonté de Nina Bouraoui de donner au thème de la trahison, puis que c'est de cela dont il s'agit, une plus grande envergure. Tout le monde peut être touché par ce mal ignoble et c'est probablement cela que l'auteur a voulu mettre en avant.

Le pronom personnel qu'elle emploie dans ce passage ne sert-il pas à inclure le «je» dans le «nous»? En effet, la mission du «on» supposée ici se confirme à la lecture du récit : *« on ressentait une sorte de flottement, comme si le cerveau ne pouvait plus supporter toutes les informations, les laissant déborder, hors de lui. C'était cela le plus étrange, cette perception floue des choses que l'on avait acquise pour s'en soulager. » (p.18)*



## b) L'image d'un corps morcelé

Le titre, que nous avons choisi pour le second point mentionné ici, fait référence à l'image du corps mis en parallèle avec le sentiment de dévastation éprouvé par la narratrice. Pour nous donner une idée précise de ce qu'elle ressent intérieurement, celle-ci se saisit d'un vocabulaire tiré du registre de la destruction. Voici un exemple très parlant qui se passe de tout commentaire :

Je ne sentais plus mon corps, comme s'il avait été traversé de creux ; on avait abîmé, pétri ma chair. Je tremblais, sans appui ni paroi derrière lesquels me tenir, me cacher. Je n'étais pas seulement nue, mais mise à nue, mon cœur me gouvernait et seule l'idée d'Adrian avec une autre me hantait. (pp.22-23)

C'est dans ces termes lourds de sens qu'elle se décrit en effet: « *Je recevais un coup de poing en pleine poitrine, c'était un choc dont je ressentais physiquement la violence. J'étais victime d'une injustice.* » (p.23)

Le lien établi entre la souffrance mentale et corporelle est une image assez puissante puisqu'elle parvient à donner au lecteur une idée précise sur la question de la souffrance. Il suffit de lire ce passage, pris entre mille, pour comprendre que le sentiment s'est mué en mal physique : « *L'eau de mon bain me faisait mal comme si elle avait été mélangée à un acide. L'air semblait chargé de ciment.* » (p .23)

Quand l'âme prend un coup, le corps en pâtit, semble dire la narratrice. L'auteur qui exprime par l'intermédiaire de son personnage ses propres convictions veut par là nous faire comprendre que lorsqu'on atteint le moral d'un individu, celui-ci devient une proie facile : « *[...]le statut de proie égalant celui de faible.* » (p.187)

Bien sûr, ce que nous essayons d'expliquer ici ne peut être saisi qu'en rapport avec la grande Histoire que nous aborderons dans le chapitre prochain.

Pour donner une idée préalable de ce dont il s'agit, voici une citation tirée de la quatrième de couverture de *Qu'est-ce qu'un corps ?*, l'ouvrage consacré à la première grande exposition du Musée du Quai Branly (2006):

J'ai un corps bien à moi, semble-t-il, et c'est ce qui fait que je suis moi-même. Je le compte parmi mes propriétés et prétends exercer sur lui ma pleine souveraineté. Je me crois donc unique

et indépendant. Mais c'est une illusion, car il n'est pas de société humaine où l'on ne pense que le corps vaille par lui-même. Tout est engendré, et pas seulement par ses père et mère. Il n'est pas fabriqué par celui qui l'habite mais par d'autres (...) il n'est pensé comme une chose. Il est au contraire la forme particulière de la relation avec cette altérité qui constitue la personne. (...) Mon corps bien à moi ? C'est lui qui fait que je ne m'appartiens pas, que je n'existe pas seul et que mon destin est de vivre en société

Ainsi filant sa métaphore de la noyade, la narratrice poursuit : « *Je n'arrivais plus à respirer, prenant de longues bouffées que je gardais en contractant mon ventre, y réservant l'oxygène qui me manquait. Je pleurais, mes larmes étaient prêtes.* » (p.24)

Ce langage symbolique qui n'énonce rien à la légère, la narratrice le doit à sa douloureuse expérience d'avec Adrian. L'image de ce corps éclaté qu'elle représente par petits bouts dans les exemples ci-après traduit parfaitement bien le choc subi. Ce premier passage qui met en scène un corps décomposé est assez probant : « *Mon corps s'était téléporté d'un lieu à un autre. Je souffrais à l'endroit où Adrian l'avait touchée, caressée, léchée – les jambes, les cuisses, le ventre et le cœur enfin, centre nerveux de tout désir et de toute douleur.* » (p.55) ; Cette description détaillée qui se donne à lire comme un blason sert à mettre en valeur l'image du morcellement qui se produit sous l'effet insupportable de la douleur.

Cet autre passage n'en dit pas moins. L'idée que la narratrice tente de faire passer est tellement claire qu'elle se passe de tout commentaire : « *Je perdais mes hanches, mes seins, mes fesses, ressemblant de dos à un garçon quand je relevais mes cheveux. Je gagnais une nouvelle énergie, toute en nerfs et en tensions, mauvaise énergie, me tenant aux aguets contre un danger.* » (p.66)

C'est donc toujours à travers le pouvoir de la métaphore que la narratrice illustre son chagrin, car dans son cas seul le symbolique est capable de décrire l'impensable. A l'écouter, on comprend que son mal est grand et les mots sont faibles. Voyons dans cet extrait comment elle en parle : « *Quelqu'un tombait en même temps que moi dans le vide. Je lui tenais la main. Ma tristesse avait le coupant des couteaux.* » (p.22)

Cette description que nous venons de voir est à juste titre époustouflante : les mots choisis pour décrire la sensation éprouvée sont à la fois simple et massifs.

Voici encore un autre exemple qui n'est pas moins signifiant :

Sujette depuis peu à de nouvelles douleurs dans les jambes et à une sensation d'occupation, je devais chasser celle que je surnommais la sorcière : je la sentais tout autour de moi, comme un halo m'enserrant, l'imaginai piquer une marionnette à mon effigie aux endroits qui me faisaient mal sans raison : le ventre, le crâne, les poignets, l'intérieur des genoux. (pp.85 -86)

Et en voici un dernier dans lequel nous retrouvons toujours le même vocabulaire et toujours le même procédé de description. Une mise en récit qui rend, par le principe du ressassement, le propos limpide:« *Léger étourdissement, arythmie cardiaque, bouffées de chaleur. Je maigrissais un peu plus chaque jour, de cent grammes en cent grammes, comme une bougie fondant à la chaleur de son feu.* » (p.67)

## **3] A la grande Histoire**

Cette citation d'Annie Ernaux pourrait être celle de Nina Bouraoui :« [...] *ce que représente pour moi écrire. C'est descendre dans la réalité sociale, la réalité des femmes, la réalité de l'Histoire, de ce que nous avons vécu de façon collective mais au travers de ce que j'ai vécu personnellement.* »(Le Vrai lieu, entretien avec Michelle Porte, 2014 :83)

C'est précisément ce qu'elle aurait dit à propos de *Beaux rivages*. Cette œuvre qui semble s'organiser autour du thème de l'amour malheureux aborde en vérité une question beaucoup plus importante que celle du chagrin d'amour.

En effet, à la lecture du roman, on s'aperçoit que le récit narré fait place à la narration de certains évènements comme l'affreux attentat contre *Charlie Hebdo*.

## a) Je comme témoin de son temps

*Beaux rivages* est un récit en quatre parties dont les attentats du 7 janvier 2015 à Paris n'occupe qu'une toute petite place par rapport au vécu singulier de la narratrice. Cependant, bien que les faits rapportés ne soient pas assez déployés dans le texte, on s'aperçoit au regard de l'enchevêtrement des deux histoires qu'ils ne sont pas moins importants.

Le *Je* de la narratrice, tel qu'il apparaît à nous, n'a de sens que par rapport à son statut de témoin. Le récit que l'auteur raconte dans ce roman semble, au regard de ce qui est narré en creux, en l'occurrence les attentats, minime et secondaire. Il n'est mis en scène, nous pouvons dire, que pour mettre en valeur le deuxième récit ; celui qui est mis en arrière plan. Aux yeux de l'auteur, le passage par l'intime est nécessaire, car c'est plus simple de convaincre en abordant un sujet commun. Mais ce premier récit n'est pas le but en soi, il ne peut être considéré que comme un moyen pour transmettre l'idée principale du texte, à savoir la douleur commune à tout un peuple.

Cet exemple tiré de la page 74 du roman ne laisse aucun doute sur cette relation supposée : *« si les êtres échouent à se relier par la douceur, ils partagent un territoire commun : celui de la défaite amoureuse. Les larmes rassemblent davantage que les baisers. »*

Le contenu de ce passage est encore plus explicite : *« Je questionnais ma pharmacienne sur un traitement naturel au mal de vivre, elle me regarda avec une légère tristesse qui signifiait qu'elle était aussi passée par là. »* (p.81)

Et c'est d'ailleurs pour cela entre autres que nous avons choisi d'employer les deux expressions « petite et grande histoire » lesquelles impliquent l'idée de hiérarchie. C'est donc précisément de cela dont nous parlerons dans les lignes qui vont suivre.

La première occurrence qui instaure le lien entre la petite histoire et la grande histoire est la suivante : *« Nous étions reliées dans un espace-temps »* (p.93) A la lire, il est facile de remarquer le rapport étroit qui lie sa triste histoire d'amour à la triste histoire de terrorisme qu'a subi la France. Ceci n'est pas dit clairement mais il est sous-entendu.

L'égalité à laquelle la narratrice fait allusion ici exprime la similitude entre son destin et celui de sa patrie : « *Nous devions, elle et moi, être à égalité.* » (p.77)

Plus loin elle ajoute sans ambages: « *Nous étions alors à égalité, une seule géographie, un seul lieu nous réunissant* »(p.17)

En effet, toutes les deux ont vécu le même malheur, versé les mêmes pleurs et les voici soumises au joug de la peur :« *[...] je reliais notre malheur à celui, supérieur au nôtre, des récents attentats, n'arrivant pas à défaire mon destin amoureux du destin de mon pays, j'y voyais une lugubre résonance qui annonçait de nouveaux tourments.* » (pp.128-129)

Leur destin commun est scellé à tout jamais, car sa séparation d'avec Adrien s'inscrit dans le contexte dramatique des attentats du 7 janvier. C'est de cela dont parle l'extrait suivant :

Il avait pris sa décision pendant la marche suivant les attentats, ça pouvait me sembler bizarre, déplacé, c'est là qu'il a compris même s'il sait qu'il ne faut pas tout confondre, que c'est indécent, mais ça lui est apparu comme une évidence quand on s'est retrouvés parmi la foule, avançant, emportés par la marche funèbre d'un peuple qui communiait dans le malheur (p.33)

Et c'est de la généralisation de la tragédie dont traite celui-ci : « *Je cherchais parmi la foule, pour confondre ma peine à une autre peine [...] une douleur trop grande pour soi car elle ramenait à la douleur de notre siècle* » (p73)

Pour clore ce point d'étude, nous citons ce passage qui semble tout à fait résumer le rôle joué dans ce roman par Nina Bouraoui :

Le témoin, selon Paul Ricœur, scelle son attachement à la cause qu'il défend par une profession publique de sa conviction, par un dévouement personnel (...) Le témoin est capable de souffrir pour ce qu'il croit. Quand l'épreuve de la conviction devient le prix de la vie, le témoin change de nom: il s'appelle un martyr (...) Un homme devient un martyr parce que d'abord il est un témoin. (L'Herméneutique du témoignage, 1972)

## a) Le vécu collectif

Par vécu collectif, il faut entendre ici la place accordée au peuple en tant qu'un et un seul personnage. Pour donner à sa petite tragédie une dimension plus vaste, elle choisit d'aborder l'évènement sous l'angle du «nouissement».

Le « nous » en effet omniprésent dans ce récit à la première personne. Très fréquent, il alterne avec le *Je* qui mêle souvent sa petite existence à celle des autres comme c'est le cas ici : «*Je détestais notre époque, je n'étais pas la seule.*» (p.18)

Dans cet exemple, la frontière entre le *Je* et le *Nous* n'existe même plus puisque l'expérience vécue est la même : «*Je ne trouvais un air de ressemblance quand je les regardais dans les yeux ; ils étaient perdus, comme moi.* » (p.73)

Quelques lignes plus loin, elle ajoute : «*Mon histoire était d'une grande banalité, nos symptômes et nos systèmes de défense similaires* » (p.73)

Dans ce passage, comme nous pouvons le constater, l'action se déroule dans une histoire que la narratrice a vécue et que toute la France a vécue en même moment. Le « nous » qu'elle place au début de certaines phrases désigne la solidarité entre tous ceux que ce malheur a affectés :

Nous étions le 14 janvier 2015, une semaine après l'attentat. Paris était noire, non encore lavée de son sang. On devrait fragmenter le malheur selon sa nature – petit, moyen, grand –, et le chaos amoureux devrait, lui, s'incliner devant la mort qui survient, mais il m'aurait fallu vivre sur une île déserte pour ne pas lier les événements extérieurs à mon drame interne malgré les degrés de gravité et de puissance qui les séparaient. (p.17)

Les échos et liens entre son drame intime et celui de son pays est assuré ici par le pronom «On» dont la tâche est de refléter une vision commune:

C'était une impression d'irréalité. On avait beau se dire que cela existait, que c'était vrai, qu'il fallait faire avec, avec Charlie, avec l'Hyper Cacher, on avait beau savoir que cela recommencerait un jour, finissant par attendre, tout en le redoutant, que ce jour arrive pour que l'on en soit enfin libéré, on ressentait une sorte de flottement, comme si le cerveau ne pouvait plus supporter toutes les informations, les laissant déborder, hors de lui. C'était cela le plus étrange, cette perception floue des choses que l'on avait acquise pour s'en soulager. (p.18)



C'est précisément de ce drame collectif dont le passage suivant rend compte. Une seule lecture suffit à saisir le sens voulu donner par la narratrice : « *Je détestais notre époque, je n'étais pas la seule. Nous étions rendus à un point de non-retour.* » (p.18) Dans cet exemple tiré de la page 34 du roman, on retrouve un sens similaire : « [...] *sur le boulevard Beaumarchais, c'était trop dur, tous ces gens, ce chagrin.* »

# Conclusion

Nous arrivons au terme de notre modeste travail et nous pouvons dire à partir de ce qui précède que le titre que nous avons donné à cette étude est tout à fait approprié. Rappelons-le, *Le tragique : du singulier au pluriel* est la question autour de laquelle notre étude s'est construite. En effet, dans *Beaux Rivages*, Nina Bouraoui a su peindre ce lien de voisinage qui lie la petite Histoire de A, quittée et abandonnée par son conjoint, avec la grande Histoire d'un pays meurtri par les attentats terroristes de Charlie hebdo.

L'auteure, très affectée, semble-t-il, par le massacre perpétré par les frères Kouachi et qui a endeuillé son deuxième pays la France, s'est servi de l'expérience amoureuse et malheureuse de sa narratrice pour mettre en avant la notion du tragique. Pour nous faire comprendre le pathos qui a fait pleurer toute la France, Nina Bouraoui a choisi de le raconter en décrivant ce qu'une femme ressent lorsqu'elle est trahie par celui à qui elle a tout donné.

C'est le cas des frères Kouachi que la France a pris dans ses bras. Voir ses enfants adoptifs se retourner contre elle est sans doute la pire des choses qui puisse arriver à une mère. C'est exactement ce sentiment que la romancière a voulu nous transmettre.

Pour apporter un éclairage sur la situation décrite, nous avons réparti notre travail en trois parties : une toute première théorique dans laquelle nous nous sommes focalisées sur la définition des divers concepts clefs en rapport à notre problématique. Une sorte d'introduction à travers laquelle nous avons exploré le mélange des registres utilisé par Nina Bouraoui et qui a inscrit le récit dans le champ d'écriture tragique.

Dans la deuxième partie, nous nous sommes arrêtées sur l'analyse de la petite histoire et sur ce *Je* anonyme que *Beaux rivages* nous a présenté comme le *Je* d'une narratrice identifiée à la première lettre de son nom, en l'occurrence le A.

Telle une peau de chagrin, la narratrice dont le nom se réduit au son du A, ce cri qu'émet les souffrants, se décrit comme un corps désarticulé sous le poids de la douleur. C'est cette même douleur, la douleur du déchirement, la douleur de celle qu'on vient de poignarder que l'auteure déplace vers un autre niveau, celui d'un pays. C'est au moyen du pronom «On», cet arsenal grammatical dont l'auteure se sert pour jumeler entre l'anonymat du singulier et l'identification du pluriel, que le passage à la grande Histoire est établi.

La grande Histoire laquelle correspond ici au drame vécu par la France en janvier 2015 est ainsi l'objet de la troisième et dernière partie. Au cours de ce point d'analyse, nous nous sommes chargées de montrer que la souffrance sous ses diverses formes (désespoir, angoisse,

peur, haine ...) est ce qui fait l'union des deux tragédies mises en scène dans le roman : la narratrice et la France se croisent dans l'intimité de leurs douleurs et se consolent dans la collectivité de leurs sort. En effet, le tragique s'est déployé à travers le *Je* d'une narratrice chagrinée par sa détresse amoureuse pour se relier à un *NOUS* dont la fonction sémantique est de métamorphoser le malheur singulier en tragique pluriel. C'est d'ailleurs pour cette raison, pensons-nous, que l'auteure a choisi la figure de l'anonymat. C'est sans doute pour que le drame soit approprié à tous ceux qui ont vu et vécu une pareille douleur.

Récapitulons, *Beaux rivages* dont le sens -compte tenu du mot rivage qui signifie zone soumise à l'action des vagues- renvoie à l'idée de tragique, n'est pas seulement une radiographie d'une séparation mais il est aussi et surtout le lieu où s'exprime la voie d'une communauté qui demeure debout après le coup fatal qu'elle a reçu. Et c'est sans doute pour cela qu'il peut être lu comme un roman de résistance.

# **Bibliographie**

## **Corpus littéraire d'étude :**

-Bouraoui, N. (2017). *Beaux rivages*. Algerie: réédition Hiber

## **Ouvrages théoriques:**

- Alain, B. (2000). *le tragique*. Paris: Ellipses.

- Aristote. (1990). *poétique*. Paris: Le livre de poche classique.

-Annie Ernaux.(2014).Le Vrai lieu, entretien avec Michelle Porte .

-Bompaire, j. (1973, Juillet-décembre). Le pathos dans le Traité du Sublime. *Revue des Études Grecques, tome 86, fascicule 411-413.* , pp. 323-343.

-Brigitte Diaz et José-Luis Diaz (2009). *Le siècle de l'intime*.

-Benedetto Croce.(1913) .le *Breviario di estetica*.

-D'Allonnes, M. R. (1995). *ce que l'homme fait a l'homme*. Paris: flammarion .

-Didier, B. (1976). *Le Journal intime*, . Paris: PUF.

-Dodds, E. R. (1977). *Les Grecs et l'irrationnel*[1959]. Paris: Flammarion.

-Genette, G. (1976). « *Structuralisme et critique littéraire* », *Figures I*. paris: le seuil.

-Madelénat, D. (1989). *L'Intimisme*. Paris: puf.

-Murard,L et Patrick Ylberman(1980 ).Le Petit Travailleur infatigable. Villes-usines, habitat et intimités au XIXe siècle,

-Michelle Perrot,Cité par Giuliva Milo, *Lecture et pratique de L'Histoire dans l'œuvre de Assia Djebar*, 2007:181

-Musée du Quai Branly. (2006).*Qu'est-ce qu'un corps ?*.

-Ludmila Charles-Wurtz.2002 .*La poésie lyrique*.

-Paul Ricœur.(1972)L'Herméneutique du témoignage.

-Puzin, C. (2000). *la tragédie et le tragique*. paris: Nathan.

-Ricoeur, P. (1972). "L'Herméneutique du témoignage". In: *Le témoignage*. Paris. Ed. Montaigne. pp. 35-61.

-Sandra Glatigny.( 2013). *Genre et textualité lyrique*.

## **Essai:**

-Forestier, G. *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996 (coll. *Esthétique*), 396p., 2<sup>e</sup> édition parue en format "demi-poche", Genève, Droz (coll. "Titre courant"), 2004

-Zylberman, L. M. (1980). *Le petit travailleur infatigable. Ville, habitat et santé au XIXe siècle* (éd. 2eme edition (1 mars 1980)). recherches.

## **mémoires et thèses :**

CHEILAN, S. (2013). *Poétique de l'intime dans l'oeuvre de Proust, Woolf et Pessoa*, thèse de doctorat. UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE. consulté le 25/04/2018

-TERASHIMA, M. (2011). *Le discours de 'l'intime' dans les 'Rougon-Macquart' : Etude d'une trilogie romanesque : la Joie de vivre, L'OEuvre, Le Docteur Pascal*. Récupéré sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01067923/document>. consulté le 12/04/2018

0

## **Sites web:**

-Fléjo, K. (2016, septembre 1). *LES CHRONIQUES DE KORYFÉE, BLOG LITTÉRAIRE DE KARINE FLÉJO*. Consulté le 03/02/2018, sur <https://leschroniquesdekoryfee.wordpress.com/2016/09/01/rentree-litteraire-beaux-rivages-nina-bouraoui/>.

-TERASHIMA, M. (2011). *Le discours de 'l'intime' dans les 'Rougon-Macquart' : Etude d'une trilogie romanesque : la Joie de vivre, L'OEuvre, Le Docteur Pascal*. Récupéré sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01067923/document>.

## **Dictionnaires :**

-le petit robert 2007.

- le dictionnaire *historique de la langue française*, Le Robert (1993)

