

Université Abderrahmane MIRA- BEJAIA

Faculté des lettres et langues

Département Français



Mémoire de fin de cycle

En vue de l'obtention de Master en Français Langue Etrangère

Spécialité : Sciences des Textes Littéraires

Thème

**La symbolique de l'élément de l'eau dans
Mes mauvaises pensées de Nina Bouraoui**

Présenté par :

Maouche Tania

Dirigé par :

Dr. Zouagui Sabrina

2015-2016

Dédicaces

Je dédie ce modeste travail

A ma Maman, Lila,

A mon Papa, Ahcène,

A mon frère et à ma sœur,

Ainsi à ceux et celles qui m'ont soutenue de près ou de loin.

Merci à vous.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon encadreur le Dr. Zouagui Sabrina qui m'a fait entièrement confiance et qui m'a donné carte blanche et laissé libre cours à mon imagination débordante afin de mettre sur pied mon modeste travail.

Je suis également, reconnaissante au Dr. Nasri Zoulikha, une autre de mes enseignantes qui, avec mon encadreur, m'ont transmis leur passion de la littérature et ainsi m'ont initiée à cette spécialité.

Je tiens aussi à rendre grâce à mes proches et à mes ami(es) dont ma meilleure amie Samira et mon meilleur ami Ilyes, qui m'ont toujours soutenue et remonté le moral lorsque l'inspiration n'était pas au bon fixe.

Introduction

Générale

Son succès est planétaire. Ses romans ont été traduits dans au moins une quinzaine de langues. Elle est idolâtrée par ses lecteurs des deux côtés de la méditerranée. Nous voulons, bien évidemment, parler de Nina Bouraoui, cette écrivaine franco-algérienne, née d'un père algérien et d'une mère française, qui a vécu jusqu'à son adolescence en Algérie avant de partir vivre définitivement avec sa famille en France. Elle se fait remarquer dans le monde des Lettres dès la sortie de son tout premier roman *La voyageuse interdite*, publié en 1991.

Romancière à la fois controversée et admirée, elle a été de suite adulée par la presse et les critiques françaises qui ont senti en elle un génie dans l'écriture et qui n'ont pas hésité à la comparer aux écrivains du mouvement existentialiste, entre autres l'illustre Jean-Paul Sartre. Cela lui a valu son premier prix littéraire, le prix Inter reçu la même année de la publication du roman. L'écriture bouraouienne qui se veut lyrique a innové et a révolutionné l'écriture maghrébine de langue française.

Nina Bouraoui se singularise des autres auteurs algériens, par son style d'écriture unique, son écriture introspective et par sa tendance à représenter la douleur, le désir et à esthétiser la mort qu'elle a sans doute héritée de la célèbre romancière Marguerite Duras selon les critiques. C'est ainsi, qu'elle se fait un nom et prend sa place dans ce monde littéraire réservé habituellement aux hommes. Cette auteure nous fascine par ce qu'elle nous raconte, un mélange de vérité et de fiction. Pour elle la littérature n'est pas juste un moyen de condenser son trop-plein de paroles, mais un moyen de se raconter soi-même afin de se construire. L'écriture se fait exutoire, une sorte de thérapie qui lui permet de se réconcilier avec son *Moi* intérieur.

En 2005, est publié aux éditions Stock le roman *Mes mauvaises pensées*¹, grâce auquel elle obtient, l'année même, le prix Renaudot. Un roman autofictif où la narratrice personnage principal se confesse sans gêne ni tabou à sa thérapeute, qui fait office dans le roman de narrataire. Ce qui nous interpelle dans cette œuvre, concerne l'élément de l'eau, ce liquide transparent, incolore et inodore indispensable à la survie des êtres vivants. Cet élément revient en force d'une manière manifeste et latente à la

¹ BOURAOUI Nina, *Mes mauvaises pensées*, Ed. Stock, Paris, 2005.

fois sur l'intégralité du texte. Donc nous nous posons la question sur la nature du rapport entre le personnage et l'eau. C'est à ce détail, non insignifiant à nos yeux, que nous nous intéresserons. Nous en ferons de ce fait l'objet de notre étude.

Au fil de la lecture de notre corpus, nous avons constaté la redondance de l'élément aquatique tout au long du texte, l'image de l'eau revient à plusieurs reprises au cours de la narration soit explicitement ou bien implicitement. C'est ce qui nous amène à poser notre problématique principale comme suit : De quelle manière l'élément de l'eau renforce-t-il le personnage principal dans *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui ? Nous tenterons ainsi, de mettre la lumière sur le symbolisme de l'élément aquatique et sa relation étroite avec le personnage complexe de la narratrice.

L'hypothèse que nous formulons est que l'eau dans *Mes mauvaises pensées* assurerait une fonction « spéculaire », elle serait le « miroir » dans lequel le personnage principal mis en scène voit son reflet perturbé. Le lien supposé entre l'eau et le personnage central ne serait pas sans rapport avec le pays natal de la narratrice, l'Algérie. L'eau porterait une fonction à la fois symbolique, figurative et métaphorique.

Nous avons recensé un nombre incalculable de travaux portant sur l'ensemble de l'œuvre bouraouienne, dont fait partie notre corpus d'étude *Mes mauvaises pensées*. Et vu l'impossibilité pour nous de les citer tous dans le cadre de ce premier travail d'initiation à la recherche, nous nous limiterons à trois travaux qui nous semblent incontournables dans la critique bouraouienne. Le premier est celui de Benmahamed Ahmed¹ qui analyse les cinq premiers romans de Nina Bouraoui, son travail consiste dans une première partie à analyser les indices *paratextuels*, les incipits et les *excipits* et l'intertextualité dans l'œuvre où il a démontré la redondance des mêmes thèmes dans toute son œuvre. Il a également analysé le style d'écriture de Bouraoui, un style qui s'éloigne selon lui de ses pairs. Puis, dans la seconde partie il aborde la place qu'occupe l'œuvre bouraouienne dans la littérature des deux rives de la méditerranée.

¹ BENMAHAMED Ahmed, *L'écriture de Nina BOURAOUI : Éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de Maîtrise, université de Toulouse Le Mirail, Juin 2000. www.limag.refer.org

Les travaux de Rosalia Bivona qui s'interroge principalement sur la place de l'écriture de cette auteure dans le monde littéraire sont largement reconnus par la critique bouraouienne. En se focalisant notamment sur les deux premiers romans de la romancière franco-algérienne *La voyageuse interdite* et *Poing mort* R. Bivona estime qu'

il y a une base scripturale commune qui entraîne des images et des situations : dans les deux romans est à l'œuvre un imaginaire en souffrance qui opère une recherche sémantique au delà du sens des mots, c'est ce que Nina Bouraoui appelle les mots et les maux.¹

Autrement-dit, la chercheuse met elle aussi l'accent sur le fait que les romans de cette auteure sont liés entre eux et qu'ils traitent tous de la problématique de l'entre-deux. Mais également de la difficulté des critiques de situer l'écriture bouraouienne.

Enfin, nous avons la thèse de Zoulikha Nasri où est analysé un corpus de sept romans dont fait partie *Mes mauvaises pensées*. La chercheuse s'intéresse à la « poétique du morcellement » dans toute l'œuvre :

« brisure », « instabilité », « drame » et « paradoxe » sont des motifs qui résonnent dans l'œuvre de Nina Bouraoui. Conçue comme le signe d'un Moi en crise, l'esthétique du fragment suggère donc dans ce contexte l'idée d'un éclatement.²

En effet, l'idée de fragmentation revient dans toute œuvre. Elle est due selon la chercheuse à la double crise identitaire et sexuelle que traverse la narratrice qui se cache derrière un « Je » autobiographique ou plutôt autofictif. Elle s'interroge notamment sur l'écriture du Moi.

Tous ces travaux traitent entre autres du personnage-narrateur en tant que personnage entre-deux, personnage homosexuel ou bien personnage marginal. Pour notre part, nous ajouterons une autre dimension à ces études : la représentation de l'élément de l'eau, nous ne saurions dire avec certitude qu'aucun travail n'a été fait sur ce sujet, mais dans les quelques travaux que nous avons consultés l'étude de l'élément de l'eau est presque inexistant. Nous nous voulons, au contraire, démontrer que l'eau

¹ BIVONA Rosalia, *Nina Bouraoui : une écriture migrante en quête de lieu*, Palerme. <http://www.limag.com/Textes/Collimmigrations2/Rosalia%20BIVONA.htm> consulté le 02-04-2016.

² NASRI Zoulikha, *Poétique du morcellement dans l'œuvre de l'œuvre de Nina Bouraoui*, Thèse de Doctorat université de Bejaia, 2012. p.8.

n'est pas un élément anodin dans *Mes mauvaises pensées* et même qu'il jouerait un rôle primordial dans la construction psychique de la narratrice. Sans aucune prétentions de notre part, nous espérons apporter un élément innovateur, ou du moins, juste ajouter notre goutte d'eau à cet immense océan qu'est la critique bouraouienne.

Etant donné que notre sujet d'étude concerne la symbolique de l'eau dans *Mes mauvaises pensées*, nous tenterons donc de démontrer de quelle manière l'élément aquatique opère-t-il dans toute l'œuvre, tant au niveau de la fiction qu'au niveau de l'énonciation. Raison pour laquelle, notre travail de recherche se scindera en deux grands axes. Chacune des deux parties traitera un niveau, qui à notre sens, constitue une possibilité de lecture du roman. La première partie sera divisé en quatre chapitres quant à la deuxième partie elle comporte deux chapitres.

Nous allons donc, dans la première partie intitulée « *Le complexe d'Ophélie* », faire un rapprochement, entre la narratrice qui est également le personnage principal dans notre roman, avec le personnage féminin de la pièce *d'Hamlet* de Shakespeare qui est devenu au fil des siècles un mythe littéraire, repris en littérature et dans d'autres arts particulièrement, la peinture. En conséquence de quoi, nous ferons appel aux lois d'émergence, de flexibilité et d'irradiation de la méthode d'analyse mythocritique de Pierre Brunel. Nous ferons également appel à la psychanalyse, mais surtout à la théorie des quatre éléments de Bachelard pour mieux faire ressortir le lien complexe qui unit le personnage ambivalent de la narratrice à l'élément aquatique.

Ainsi, nous allons dans le premier chapitre, expliquer en quoi consiste cette discipline de la mythocritique. Mais nous nous baserons essentiellement, sur les trois lois de l'analyse mythocritique proposées par Pierre Brunel dans son ouvrage *Mythocritique Théorie et parcours*.¹ Nous démontrerons donc, dans le second chapitre qui portera le titre « Le déchirement dans l'entre-deux », que la narratrice souffre d'une double crise identitaire et sexuelle. Et que ces éléments sont ajoutés par la romancière au scénario mythique d'Ophélie. Alors que le troisième chapitre, nous traiterons du mal de vivre qui caractérise tant la narratrice en détresse. Dans ce

¹ BRUNEL Pierre, *Mythocritique Théorie et parcours*, Ed. PUF, Paris, 1992.

chapitre nous révélerons que le thème de la folie irradie tout notre corpus. Quant au dernier chapitre, il sera question de la métaphore de la mort par noyade, sujet qui revient tout au long du récit. Et de la nouvelle signification apportée à l'élément de l'eau dans cette œuvre bouraouienne.

En ce qui concerne la seconde partie portant comme titre « Une écriture aquatique », toujours dans l'optique de déceler un lien entre l'écriture bouraouienne et l'élément liquide, nous prendrons une orientation qui pourrait en surprendre plus d'un, mais qui nous semble néanmoins justifiée, il s'agit de l'écriture surréaliste. Ce que nous tenterons de démontrer dans cette partie est que l'écriture bouraouienne serait à s'y méprendre dans la lignée du courant surréaliste. Qu'il n'y aurait que la technique de l'écriture automatique qui serait en mesure de dévoiler et de dégager à la surface le trop-plein de paroles et le flux de souvenirs qui émergent des profondeurs de la mémoire de la narratrice en suffocation. C'est pour cela nous étudierons certains aspects de l'écriture surréaliste qui foisonnent dans ce roman.

Première Partie

Le complexe d'Ophélie

Toute œuvre littéraire, en y regardant de plus près, est enclin à faire surgir un panorama mythique. Chaque auteur est plus ou moins influencé par au moins un mythe et le reprend, souvent sans en être conscient, dans ses écrits. Mircea Eliade déclare que « *nos récits culturels, et en particulier le roman moderne, sont des réinvestissements mythologiques plus en moins avoués.* »¹. Évidemment, le mythe n'apparaît pas directement à son lecteur ni même à son auteur qui souvent n'est même pas conscient de la présence d'un mythe dans son œuvre :

*Les mythes se sont imposés comme une nécessité organisatrice et structurante. Ils n'ont pas cessé depuis d'inspirer les littéraires qui, consciemment ou non, les réactivent dans leurs œuvres soit à travers des structures mythiques traditionnelles, comme le modèle victimaire, soit par des redondances sémantiques révélant, implicitement ou explicitement, des homologies avec certains mythes fondamentaux tels Prométhée, Icare, Narcisse, pour ne nommer que ceux-là.*²

C'est principalement, pour cette raison que nous pensons qu'un mythe se cache dans *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui. Lequel ? Comment apparaît-il dans le texte ? Quels sont ses variants et invariants ? Et quel est son lien avec l'élément aquatique ? C'est ce que nous allons tenter de démontrer au cours de cette première partie de notre travail de recherche.

¹ ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, 1949, cité par RAJOTTE Pierre, « *Mythes, mythocritique et mythanalyse : théorie et parcours* », in *Nuit blanche, magazine littéraire*, n°53, 1993, p. 30. URL:

<http://id.erudit.org/iderudit/21494ac>. consulté le 29-05-2016.

² *Ibid.*

Chapitre 1 : Le mythe en littérature

Nous allons définir ce qu'est le mythe d'une façon générale et le mythe littéraire en particulier. Pour ensuite évoquer la discipline qui étudie les mythes en littérature, la mythocritique.

1. Qu'est-ce que le mythe ?

Avant d'aller plus loin, donnons d'abord une petite définition du mythe, son apparition et les types du mythe pour avoir une vision globale du sujet. Nombreuses sont les définitions qui ont été données au mythe par les différentes disciplines l'ethnologie, la théologie, la philosophie, la psychanalyse et la critique littéraire. Néanmoins, nous prendrons une définition générale qui nous est proposée par Mircea Eliade, selon qui le mythe est une explication de la création du monde et de l'apparition de l'Homme, il s'agit du mythe cosmogonique :

*Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements » [...]. Il raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que se soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment [...]*¹

1.1. Le mythe littéraire

Un grand nombre de penseurs estiment que dans chaque texte, chaque conte et chaque œuvre littéraire se cache un mythe. C'est ainsi que le monde littéraire a vu l'apparition d'un autre type de mythe, des siècles après le mythe ethnologique, il s'agit du mythe littéraire.

Contrairement au premier, il est individuel, désacralisé et travaillé par l'imaginaire d'un artiste qui s'adresse à l'imaginaire d'un lecteur. D'après Raymond Trousson : « *le mythe littéraire est constitué par ce récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les nouvelles significations qui y sont ajoutées.* »²,

¹ ELIADE Mircea, *Aspect du mythe*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 16-17.

² TROUSSON Raymond, « *Servitude de créateur en face du mythe* », Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Française, n°20, mai 1968, cité par ALBOUY Pierre dans « *Mythes et mythologies dans la littérature française* », ARMAND COLIN, Paris, [1969] 1998, p. 12

c'est-à-dire il « *est le fait de l'écrivain créateur* »¹ selon Pierre Albouy. Le plus célèbre mythe littéraire est, sans conteste celui de Don Juan. C'est à ce genre de mythe que nous pensons avoir affaire dans *Mes mauvaises pensées*.

A priori, le mythe qui se cache dans notre corpus serait le mythe littéraire d'Ophélie. Ce mythe irradierait toute l'œuvre, puisque nous retrouvons pratiquement toutes les caractéristiques du scénario mythique du premier, et tous les thèmes de ce dernier, mise à part la fin qui diffère. Ce qui prouve, du moins nous le pensons, que ce mythe littéraire est retravaillé dans le roman de Bouraoui.

Nous allons donc, faire un détour du côté de Shakespeare, dans le dessein de fournir un bref aperçu sur l'histoire tragique d'Ophélie, ce personnage féminin de la tragédie shakespearienne devenu un mythe littéraire au fil des siècles.

1.2. Le mythe d'Ophélie

Beaucoup d'artistes se sont intéressés à la tragédie d'*Hamlet* (1601), la pièce la plus connue de William Shakespeare, le plus grand poète et dramaturge de l'ère élisabéthaine. En revanche, « *on s'est beaucoup moins intéressé au destin littéraire, scénique ou pictural d'Ophélie.* »². Pourtant, ce personnage s'est détaché du drame shakespearien et avait inspiré, en France notamment, nombre d'artistes, d'écrivains tels Alexandre Dumas en 1847, de poètes à l'instar d'Arthur Rimbaud dont le poème a largement participé à l'émergence du mythe sur la scène française, mais ce sont surtout les peintres qui ont remis au jour le destin d'Ophélie, à l'exemple de Delacroix avec ses tableaux intitulés *Scène de la folie d'Ophélie* 1834 et *Mort d'Ophélie* 1843. Au fil des œuvres s'est fondé un processus de mythification du personnage ophélien. Alors qui est cette Ophélie ? Et pourquoi est-elle devenue la source d'inspiration de tant d'artistes ?

¹ ALBOUY Pierre, *Op. cit.*, p. 13.

² « *Elaboration du mythe littéraire : L'Ophélie fin de siècle, un personnage Shakespearien ?* » Revue d'Histoire littéraire de la France. URL : <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-1-page-105.htm> consulté le 27-02-2016.

Ophélie est un personnage de fiction de la tragédie d'*Hamlet*, l'une des plus célèbres pièces de William Shakespeare. Après la mort de son père, assassiné par *Hamlet* son amoureux qui la délaissa, elle devint folle et finit par mourir emportée par les eaux. Ce sont ces deux aspects là, en plus de l'image du corps étendue sur l'eau « *flottant entre sommeil et mort* »¹ qui ont fait d'Ophélie un personnage mythique dans la littérature. *Ipsa facto*, quand nous évoquons le destin tragique d'Ophélie, c'est à la fois sa passion malheureuse, sa folie mais également son mal de vivre qui reviennent. Justement, ce sont précisément, ces éléments là qui ont attiré notre attention et nous font penser inévitablement, à la narratrice de *Mes mauvaises pensées* qui n'est pas loin de vivre elle aussi un destin tragique.

Au risque de se voir reprocher le fait de comparer abusivement la narratrice, personnage principal de notre corpus à celui de la tragédie shakespearienne, nous allons quand même lancer dans cette entreprise. Mais avant cela nous prendrons les devants et justifierons notre démarche.

De cette manière nous essayerons de démontrer, dans la première partie de notre travail de recherche, les variants et invariants du mythe littéraire ophélien. Car, comme le dit si bien Jakobson : « *seule l'existence d'éléments invariants permet de reconnaître les variations* »². De ce fait, nous nous appuyerons sur la méthode d'analyse mythocritique proposée par Pierre Brunel, dans son ouvrage théorique *Mythocritique Théorie et parcours*³, mais toujours dans le souci d'opérer le lien complexe et ambivalent entre la narratrice de notre corpus et l'élément aquatique.

2. Qu'est-ce que la mythocritique ?

La théorie qui s'engage à déceler la présence des mythes en littérature se nomme la « mythocritique ». Ce néologisme a été formé, pour la première fois en 1970, par l'un des plus célèbres anthropologues Gilbert Durand, à partir de la psychocritique de

¹ « *Elaboration du mythe littéraire : L'Ophélie fin de siècle, un personnage Shakespearien ?* », *Op. cit.*

² *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 39. Citation prise dans ROUSSET Jean, *Le Mythe de DON JUAN*, ARMAND COLIN, Paris, 1978, p. 11.

³ BRUNEL, *Op. cit.*

Charles Mauron. Il définit cette nouvelle et jeune discipline comme étant l'étude littéraire des mythes.

Toutefois, dans notre analyse, nous nous référons aux travaux de Pierre Brunel, professeur émérite de la littérature générale et comparée, sur les mythes en littérature. Dans son ouvrage cité plus haut, P. Brunel, propose une méthode d'analyse mythocritique qui faciliterait l'identification d'un mythe dans un texte littéraire. Cette méthodologie repose sur trois lois : *émergence*, *flexibilité* et *irradiation*. L'analyse se fait en faisant des parallèles entre un texte « A » et un texte « B ». C'est-à-dire, s'il y a des ajouts ou des manques et justifier ces modifications.

2.1. La loi d'émergence

C'est quand l'écrivain du texte B reprend un seul élément du texte A. Il s'agit d'examiner les occurrences mythiques dans un texte littéraire sans se limiter à celle énoncées explicitement, en identifiant et en interprétant les éléments mythiques tel que le *nom mythologique*, *l'attribut* ou le *décor mythique*. Ces éléments émergent sans générer une nouvelle signification qui changera la structure du récit général : « *Une analyse de ce genre paraît plus légitime si elle part de l'examen d'occurrences mythiques dans le texte.* ».¹

2.2. La loi de flexibilité

C'est quand l'écrivain du texte B reprend les éléments relatifs au mythe présent dans le texte A et les modifie selon les besoins de son propre récit : « *Le mot permet de suggérer la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire* ».² En d'autres termes la flexibilité, c'est chercher les modifications apportées par rapport au mythe fondateur. C'est-à-dire, qu'il faut déceler toutes les unités significatives à même de générer des métamorphoses dans la trame narrative.

¹ BRUNEL, *Op. cit.*, p. 72.

² *Ibid.*, p. 77.

2.3. La loi d'irradiation

C'est reprendre toutes les caractéristiques du premier texte du bout en bout. C'est-à-dire, qu'il garde toutes les invariants, tout en leur donnant une nouvelle symbolisation. C'est le socle de base qui identifie le mythe :

La présence d'un élément mythique dans un texte sera considérée comme essentiellement signifiant. Bien plus c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation.¹

D'après ces définitions nous pensons que deux lois subsistent dans notre texte. La loi d'irradiation et la loi de flexibilité. C'est ce que nous allons tenter d'établir dans ce qui suivra.

¹ BRUNEL, *Op. cit.*, p. 82.

Chapitre 2 : Un mal-être existentiel

Nous pensons que le mythe littéraire d'Ophélie irradie tout le texte de Bouraoui, en ce sens que la romancière a quasiment repris toutes les caractéristiques et les thèmes du premier, en l'occurrence : son mal de vivre, sa passion amoureuse, la folie et la mort par noyade, mais en effectuant certains ajouts ou changements. Effectivement, certains artistes retiennent « *d'Ophélie la passion malheureuse et la folie, tantôt égarement amoureux, tantôt douleur morale, aux accents spleenétiques* »¹. Alors que d'autres, « *s'attachent plutôt à voir dans le destin du personnage la représentation d'un mal de vivre cher à l'époque, et elle devient la rêveuse solitaire et incomprise en butte au monde hostile* »². C'est ce que nous démontrerons dans ce chapitre, en s'appuyant sur la loi d'*irradiation* et la loi de *flexibilité* de P. Brunel.

1. Le déchirement dans l'entre-deux

Ce qui ressort de prime abord de cette œuvre, c'est le fait que la narratrice soit à cheval entre deux cultures et deux sexes. Cette dualité obsessionnelle porteuse de fractures et de quête de soi fait qu'elle soit constamment à la recherche de l'intermédiaire et de la médiation dans un équilibre instable. La conteuse se trouve emprisonnée dans l'exil de sa double filiation identitaire, un imbroglio indéfini fruit du déracinement et de conflits intérieurs. Cette ambivalence contradictoire porte en elle la douleur et les brisures de la vie et de la mort.

Toute sa complexité se résume dans cette phrase : « *Tous les jours je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ?* »³. Ici, nous avons manifestement affaire à un ajout de la part de l'auteure, étant donné que dans le scénario mythique d'Ophélie, il n'y a pas cette crise identitaire ni sexuelle. Il s'agirait donc, de la loi de flexibilité si nous nous référons à la méthode de P. Brunel.

¹ « *Elaboration du mythe littéraire : L'Ophélie fin de siècle, un personnage Shakespearien, Op. cit.*

² *Ibid.*

³ BOURAOUI Nina, *Garçon manqué*, Ed. Stock, Paris, 2000, p. 163.

Mes mauvaises pensées est un roman autofictif, où se mêlent vérité et fiction. Au plan du discours, la situation d'énonciation se construit ainsi au fil de l'œuvre : une narratrice *autodiégétique* « Je » s'adresse à un « vous », un narrataire *intradiegétique*. En effet, Gérard Genette distingue entre deux récits :

*l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique.*¹

Par ailleurs, il réserve pour la seconde variété « [qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique] le terme, qui s'impose, d'autodiégétique. »². Autrement-dit, il propose d'appeler personnage *autodiégétique*, ce narrateur *homodiégétique* qui agit comme le héros de l'histoire. Et de personnage *intradiegétique* « si un personnage présent dans cette histoire, [au niveau extradiégétique], prend la parole pour raconter à son tour un autre récit, l'acte de sa narration se situera également à ce niveau intradiégétique. »³.

Manifestement, tout au long du texte, la voix de la narratrice se répand en écho, une mise en scène visant un « effet de confiance »⁴. De toute évidence, la narratrice qui se trouve dans le cabinet thérapeutique du Docteur C, à laquelle elle se confesse ouvertement, relate dans un récit *ultérieur* : « Il s'agit de la position temporelle la plus fréquente. Le narrateur raconte ce qui est arrivé dans un passé plus ou moins éloigné. »⁵ son existence, mais surtout ses problèmes personnels et psychiques. Il s'agit ni plus ni moins d'une « *fictionnalisation de soi* »⁶, comme elle le confirme par ses paroles au début du roman :

*Je vais entrer dans une histoire, une histoire qui tournera autour de moi, qui m'enveloppera, qui me mangera, ce ne sera pas une romance, ce ne sera pas une légende, je vais porter ma voix sur vous, je n'en espère aucun amour, aucune intrigue, je porterai le masque d'un visage innocent.*⁷

¹ GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1972, p. 252

² *Ibid.*, p. 253.

³ Guillemette Lucie, Lévesque Cynthia, « La NARRATOLOGIE », Site Internet de Théories sémiotique, URL : <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, page consultée le 30-05-2016.

⁴ BENMAHAMED, *Op. cit.*, p. 45.

⁵ Guillemette Lucie, Lévesque Cynthia, *Op. cit.*

⁶ BENMAHAMED, *ibid.*

⁷ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 11.

1.1. Trouble identitaire

Le thème qui revient prioritairement dans cette confession est d'ordre spatial : il s'agit de l'Algérie, le pays de son père où elle a passé toute sa tendre enfance, et duquel elle a été arrachée du jour au lendemain. L'Algérie, le pays de « *sa première vie* »¹, de son « *premier corps amoureux* »², et qu'elle ne reverra plus jamais : « *Je ne suis jamais retournée en Algérie, c'est un lieu silencieux que je tiens secret* »³. La narratrice affirme qu' « *[elle] n'est pas une exilée, [mais] une déracinée* »⁴. Elle précise d'emblée qu'elle est « *de mère française et de père algérien* »⁵, comme si ce métissage était la cause de sa crise identitaire. Elle surenchérit dans la même page : « *je n'ai jamais séparé mes deux amours* ». Ses deux amours sont le pays de son père, l'Algérie et le pays de sa mère, la France. Elle avouera en outre, avoir un côté oriental qui prendrait peut-être le dessus sur son côté occidental :

*J'ai des rêves orientaux ; pour moi la magie, c'est ma sœur qui chante
Fairouz, c'est mon père qui danse Abdelwahab, les mains levées, le
ventre en avant, [...] je suis de cette histoire, je suis de cette légende.*⁶

*légende.*⁶

La narratrice est déchirée entre sa mère patrie et sa terre d'accueil. Elle ne sait lequel choisir, ni auquel elle appartient vraiment. Evidemment, ce n'est pas le cas d'Ophélie, dans toutes les reprises de ce mythe, il n'était pas question de cette quête identitaire.

1.1.1. Un être qui se cherche

La narratrice se cherche, elle écrit : « *Je sais que tout est là : la force et le déraillement de ma personne, l'immense liberté d'être en vacance de soi, et l'immense peur de ne pas se retrouver.* »⁷. Elle a peur de ne pas se retrouver et de se perdre à l'intérieure d'elle-même. La narratrice est en quête de ses origines, de ses racines et de son identité : « *Il y a des échappées en moi, il y a des parties invisibles, je sais si peu*

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 101.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 22.

sur mon grand-père algérien, il est blond avec des yeux clairs sur les photographies, il a le visage très fin. »¹, elle se questionne sur le père de son père et tente de retrouver un peu de lui sur son corps à elle :

*Quelle était son enfance ? Je ne sais pas. Qui étaient ses parents ? Je ne sais pas. Il avait une moto, il jouait de la mandoline, il achetait des champs d'œillet à Nice, il avait un don pour le langage et la conversation. Il y a sa peau sous la mienne, il y a son nom, il y a ses yeux, il y a ses mains sous mes mains.*²

Elle croit retrouver les parties du corps de son grand-père paternel, ses mains, ses yeux et sa peau sous sa peau à elle. Elle écrit : « *Je pourrai écrire un livre d'une histoire et faire de moi un sujet avec des racines profondes* »³, nous comprenons par là qu'elle cherche à tout prix à s'inventer des racines profondes, comme si elle n'en avait pas, comme si elle était une orpheline sans origines. Elle déclare à sa thérapeute « *Avec vous je cours après mon passé* »⁴, autrement-dit, elle est à la recherche de sa véritable identité.

1.1.2. L'exil intérieur

Il est vrai que son père atteste de son « *dépaysement* », mais la rassure en lui affirmant que ce mal ou ce manque dont elle souffre est :

*Fondateur pour son avenir, qu'il faut visiter le monde pour se connaître soi, ce qu' [elle] comprend ainsi : il faut visiter les autres pour se savoir soi ; nous n'aimons jamais la même personne, nous nous adaptons au dépaysement, à la nouvelle peau et à la nouvelle voix qui appel.*⁵

Effectivement, la narratrice se voit telle une déracinée, à qui on a enlevé sa terre et son enfance, ses racines et ses origines maghrébines, on l'a arrachée à son paradis. Elle évoquera même, dans le passage qui suit, sa difficulté à s'adapter à sa nouvelle vie française, à la France qu'elle compare sans cesse à sa terre d'où on l'a éloignée précipitamment :

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 45.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.47.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.50.

Il y a un vertige de l'Algérie, il y a un tourment. Je pense toujours que je dois partir, je pense toujours qu'il m'est impossible de partir et surtout de m'adapter, à la France, et au cœur de la France, à Paris, à l'avenues des Champs-Élysées, [...], à cette impression de vitesse qui m'est si étrangère. Le temps algérien est le temps de l'été. Il y a une torpeur qui endort, il y a une douceur qui n'est pas la vraie vie.¹

Elle assure en même temps ne pas se sentir ni tout à fait Algérienne ni complètement Française. Elle vit un déchirement dans la mesure où son cœur et son âme seront toujours balancés entre deux identités :

C'est toujours cette histoire, au fond de moi, de venir de deux familles que tout oppose, les Français et les Algériens. Il y a ces deux flux en moi, que je ne pourrai jamais diviser, je crois n'être d'aucun camp. Je suis seule avec mon corps.²

Dans le passage ci-dessus, la narratrice confirme être divisée entre deux patries, l'Algérie et la France, entre deux familles, sa famille paternelle et sa famille maternelle. Elle estime n'appartenir vraiment à aucune d'elles, tant elle se sent unique et seule. C'est véritablement un personnage en crise identitaire, un personnage confiné dans une zone de l'entre-deux. Il est évident que cet état d'entre-deux soit un ajout de la romancière, il s'agit d'une variante du mythe d'Ophélie. Nous avons donc affaire à la loi de flexibilité dans ce cas.

1.1.3. L'écho d'un passé algérien

A mesure que nous avançons dans notre lecture nous nous rendons compte à quel point l'Algérie constitue un espace obsédant dans l'imaginaire de la narratrice. Celle-ci serait, d'après les mots qu'elle utilise, atteinte de la maladie de « *l'enfance qui saigne* »³. Effectivement, elle évoque sans cesse son enfance passée dans son pays de cœur, elle avouera sa tristesse quand elle s'éloigne de lui :

Je suis triste à cause de l'Algérie, je suis le cœur de l'Algérie, il y a ses photos prises dans les champs de ruines roumaines du Chenoua ou de Tipaza, ces photos qui disent bien toute la beauté et toute la solitude de l'Algérie.⁴

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

Mais aussi, sa joie de retrouver ce cher pays paternel après avoir passé des vacances d'hiver ou ses « *vacances françaises* » comme elle les appelle, chez ses grands-parents maternels:

*Le printemps arrive et nous rentrons à Alger, ma sœur court sous les préaux de la Résidence, il fait chaud, nous retrouvons un pays, nous retrouvons nos corps bénis, nos corps heureux.*¹

Tout la rattache à son pays tant aimé, tant chéri : « *Dans la forêt de Bâinem, il y a ces arbres qui ressemblent à des arbres japonais, [...], il y a l'odeur de la terre, celle-là même qui me rattache à mon pays, au pays de ma première vie.* »². La ville de Nice aussi, ne lui rappelle que trop son Algérie : « *Il y a au loin Nice, notre ville sismique, qui cache une autre ville : Alger, comme mon corps cache un autre corps : le corps des premiers désirs.* »³. Ou encore : « *Nice à la force d'Alger et je pense que c'est la force d'un homme. Les villes du Sud sont des villes sexuelles.* »⁴. Tout au long du texte, la narratrice fait allusion au pays de son père. Chaque ville qu'elle visite, chaque plage où elle nage, chaque montagne qu'elle escalade lui rappellent sans cesse le pays qui l'a vue s'épanouir et grandir, et dont elle garde de belles images et d'heureux souvenirs.

Loin de son pays, elle est comme amputée et incomplète, triste et mélancolique : « *on n'arrive jamais là où je voudrai arriver, on n'arrive jamais à la fin de ma tristesse* »⁵. Elle est triste loin de son Algérie, loin de ses repères, de la chaleur de cette terre, elle se sent étrangère :

*Je suis en guerre, moi aussi, mais cette guerre n'est plus à l'intérieur de moi, elle est à l'extérieur du parking, dans la ville, dans la nuit, il y a ce mot, terrible, que j'entends, « étrangers » ; je ne sais pas si je l'entends dans les chansons, je ne sais pas si je l'entends dans ma tête, je ne sais pas s'il vient à cause de moi, de mes visions, je ne sais pas si c'est à cause de mon corps, qui se sent nouveau, dans sa chair.*⁶

*chair.*⁶

¹ BOURAOU, *Op. cit.*, p. 22.

² *Ibid.*, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

Ce sentiment d'être étrangère s'accroît partout où elle va : « *J'ai toujours été étrangère, vous savez, il est difficile, pour moi, de me définir, mon corps transparent est traversé par le monde, par les gens que je fréquente...* »¹. Nulle part est sa place:

*Je suis une étrangère quand j'arrive à Paris, le cinq octobre mille neuf cent quatre-vingt-un, je ne suis pas une étrangère comme les autres, je suis française, mais je me sens étrangère aux formes qu'on me propose, l'appartement, le collègue, les gens, la chambre que je partage avec ma mère, il y a une disparition en moi de l'Algérie. Plus de traces, plus rien, je m'efface de l'intérieur, je suis mon propre parasite, il y a la négation totale en moi de l'Algérie : la renonciation à mon père, à ce qu'il est, à ce qui le précède, c'est d'une grande violence, c'est d'une grande injustice aussi.*²

Ce dernier extrait reflète parfaitement la violence du déracinement subi par la narratrice. Elle le vit comme une extrême injustice, voire même une tragédie. En résumé, loin de son pays de cœur, la narratrice est comme un poisson hors de l'eau. Alger était et restera sa source de vie. Bien sûr, ce déracinement ne concerne pas le mythe ophélien. L'exil ne fait pas partie du scénario mythique d'Ophélie. C'est sans conteste un ajout de l'auteure, donc il s'agit d'une flexibilité. C'est-à-dire, d'une variante du mythe littéraire fondateur.

1.2. L'androgynie de la narratrice

La vie intérieure est une source non négligeable pour tout écrivain aspirant à une écriture de soi. Nina Bouraoui est passée maîtresse dans cet art. Elle passe aisément de la réalité à la fiction jusqu'à tromper son lecteur. *Mes mauvaises pensées*, bien qu'à priori, s'apparente au genre autobiographique, ne peut être qu'une invention de soi. Ainsi, la narratrice qui apparaît à travers le pronom personnel « *Je* », s'invente un univers autour d'elle et s'invente elle-même. Non seulement, la narratrice présente des troubles identitaires liés à sa double origine, un être « entre-deux » comme nous l'avons démontré dans la première partie de ce chapitre, mais elle présenterait également, des troubles au plus profond de son être.

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 100.

La narratrice revendique, en outre, son homosexualité. C'est un être en conflit avec son *Moi sexuel*, et cela se fait ressentir de bout en bout de son œuvre. Cette « bisexualité » nous fait penser au mythe de l'androgynie, tel que l'a indiqué Karima Yahia Ouahmed dans son article et où elle affirme que quasiment toute l'œuvre bouraouienne serait confrontée à cette double crise identitaire, à son « hybridité »¹, inhérente à sa double origine :

*Ainsi, ses textes apparaissent-ils globalement orientés vers une progression thématique et générique d'un tracé autobiographique féminin inscrivant au cœur de l'écriture le concept de la dualité et de l'équivoque participant à revivifier la figure symbolique et insaisissable de l'androgynie.*²

Toutefois, avant de continuer notre analyse et de démontrer en quoi la narratrice, personnage principal est-elle androgynie, nous allons d'abord fournir un bref aperçu de ce qu'est le mythe de l'androgynie.

1.2.1. Le mythe de l'androgynie

Le mot « androgynie » est une composition de deux mots grecs, à savoir du « *anēr, andros* » qui signifie « homme, mâle », et du « *gunê* » qui signifie « femme ».

L'apparition du mythe dans la philosophie est liée au nom de Platon et à son œuvre *Le Banquet*³, dans lequel le récit d'Aristophane nous apprend qu'à l'origine il existait trois catégories de l'espèce humaine : les hommes, les femmes et une troisième qui était un mélange des deux sexes, mais qui aurait disparu de nos jours, il s'agit de l'espèce androgynie. Cette espèce divergeait de celle de l'homme d'aujourd'hui, ils avaient la forme d'une boule, avec un dos et des flancs arrondis, chacun avait quatre mains et quatre jambes, deux visages sur un cou rond avec au dessus deux visages identiques situés à l'opposé l'un de l'autre. De plus, chacun d'eux avait deux sexes. Ces hommes parfaits avaient tellement d'orgueil qu'ils défièrent les dieux. Furieux et

¹ KRAENKER Sabine, *Des écrivains à identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain : Karin Bernfeld, Nina BOURAOUI, Assia Djebar, Wajdi Mouawad*, Synergies Pays Riverains de la Baltique n°6- 2009, pp. 219-227.

² YAHIA OUAHMED Karima, *De la double origine à l'être-deux dans l'écriture de Nina BOURAOUI*, Synergies Algérie n°7 – 2009, pp. 221-229.

³ BRISSON Luc, *Platon, Le Banquet « Introduction »*, Flammarion, Paris, 1999, pp. 23-47.

<http://ekldata.com/rUmJ7x2VWcV-WnXfZW3XWbQgcOU/Platon-Le-Banquet.pdf>, consulté le 20-02-2016.

agacé par leurs audaces, Zeus les sépara en deux, réduisant ainsi leur force et leur orgueil. Et depuis, chaque moitié cherche désespérément son autre moitié jusqu'à en mourir. C'est ainsi qu'expliqua Aristophane le mal qui afflige l'espèce humaine. Ce mythe sera traité en littérature. La chercheuse Domsova en fait le résumé :

Le mythe de l'androgynie est un mythe de complémentarité humaine. Il repose sur l'idée, selon laquelle il existe un être pourvu de qualités de l'homme en même temps que de celles de la femme. Ces qualités peuvent être de nature physiologique [et dans ce cas nous pouvons aussi parler de l'hermaphroditisme] ou spirituelle, mais peuvent aussi constituer un ensemble des deux. Un être pareil est considéré comme un être parfait, puisqu'il a atteint le niveau de la perfection absolue. Sa toute première apparition est liée aux mythes cosmogoniques. Maints dieux furent de nature hermaphrodite et purent ainsi donner naissance à un monde complexe. Dans les temps anciens, cette expression avait même signifié « divin », plus tard, elle désignait un homme parfait. À travers le discours d'Aristophane, dans Le Banquet de Platon, la figure de l'androgynie pénètre dans la philosophie. Son apparition dans la littérature, qui va nous intéresser, est relativement tardive : le motif de l'être androgynie n'est véritablement traité qu'au XIX^e siècle.¹

Du point de vue psychanalytique, la différence entre la femme et l'homme n'est pas si évidente que cela, bien qu'ils soient physiquement et physiologiquement distincts et totalement opposés : « *Le mâle et la femelle possèdent, chacun de son côté, un caractère, des idées et leurs propres acquis qui les différencient l'un de l'autre* »². Sauf que, concernant la narratrice de *Mes mauvaises pensées* il nous semble pratiquement impossible de la cerner et de la classer dans une espèce ou une autre tant elle semble être les deux à la fois. C'est-à-dire, femme et homme dans un même corps. Ainsi, le mythe de l'androgynie symboliserait l'unité fondamentale des contraires. C'est ce que nous essayerons de dévoiler à travers le personnage principal de notre roman.

Il nous faut préciser que Nina Bouraoui ne serait pas la première à revisiter le mythe de l'androgynie qui remonte aux premiers temps de l'humanité. Aussi, que nous

¹ DOMSOVA Lucia, *Le mythe de l'androgynie dans le roman de Jacqueline Harpman Orlanda Lucia*, mémoire, université de Brno, 2008. p. 4. URL : https://is.muni.cz/th/178518/ff_b/Le_mythe_de_l_androgynie_dans_le_roman_de_Jacqueline_Harpman_Orlanda.pdf, consulté le 20-02-2016.

² *Ibid.*

même nous ne sommes pas les premières à étudier l'androgynie dans l'œuvre bouraouienne, nous ne faisons qu'affirmer ce que beaucoup de chercheurs avant nous avaient déjà établi, dont Zoulikha Nasri à qui nous reprenons ces mots où elle insinue que la narratrice est à la recherche de son autre moitié, de l'unité perdue :

Présentée donc comme le symbole de la bipolarité sexuelle, l'androgynisme matérialise la complémentarité humaine. Bien entendu, en associant en lui le mâle et la femelle, il ne peut être perçu que comme le grand rêve de la totalité. Et c'est cela qui pourrait expliquer la forte présence de cette figure dans l'œuvre bouraouienne laquelle exerce, tout semble le dire en tous les cas, une grande fascination sur l'auteure. On pense en effet que le recours à cet emprunt mythique exprimerait ici la reconquête d'une unité perdue. Indéniablement, en vertu des caractéristiques qui lui sont propres, ce mythe s'inscrirait dans une quête de la totalité. Il serait la réponse à un besoin de fusion.¹

Si nous faisons appel à ce mythe, c'est uniquement pour dévoiler les modifications que Bouraoui aurait apportées au mythe littéraire d'Ophélie. Et Ainsi, mieux comprendre le fil qui uni la narratrice à l'élément de l'eau.

1.2.2. Affirmation et tendance homosexuelle

La narratrice personnage principal, au cours de sa thérapie « voit défiler, une à une, les images oubliées, puis retrouvées d'un kaléidoscope familial et amoureux allant de son enfance jusqu'au moment de raconter »². Elle confiera à sa psychothérapeute son attirance pour la gent féminine et son rejet des hommes. Et admettra d'ailleurs, trouver les relations hétérosexuelles malsaines et confiera à ce propos :

J'ai longtemps nié le désir des hommes sur moi, je l'ai souvent trouvé déplacé, ce n'est pas ma vie algérienne qui explique cela, il y a autre chose dans ma féminité et dans ce que je perçois dans la féminité en

¹ NASRI Zoulikha, *Op. cit.*, p. 136.

² LAFLAMME Elsa, « *Il faut déconstruire avant de construire* », Article paru dans Spirale : arts-lettres-sciences humaines, n°209, 2006, pp. 48-49. <http://id.erudit.org/iderudit/17626ac> .

*général quand elle s'unit à la virilité, quelque chose d'obscène, qu'on ne pourrait dire, quelque chose qui étouffe.*¹

Il est clair que la narratrice est de tendance homosexuelle. Elle ne cache pas son désir envers les femmes.

De manière évidente, ce lesbianisme est un ajout de la part de l'auteure. Il s'agit d'un invariant du mythe originel. Dans le scénario mythique d'Ophélie il n'y a pas de trace de trouble sexuelle, bien au contraire, Ophélie est folle amoureuse de son *Hamlet*. Par contre, cette passion amoureuse, qui est une invariante de ce mythe littéraire, Bouraoui la reprend dans son livre. En effet, la narratrice a beaucoup d'amour à donner. Elle a d'ailleurs multiplié les conquêtes amoureuses, toutefois, elle avoue son amour infini pour une particulièrement. C'est ce que nous allons voir dans ce qui suit.

1.2.2.1. Des relations amoureuses mouvementées

Il est vrai que, cette dernière fait le récit de ses histoires d'amour homosexuel, elle évoque nombre de ses relations amoureuses avec des femmes qu'elle aurait fréquentées ou fréquenterait toujours : « *je m'apprête à vous parler des femmes, de mon rapport aux femmes, de ce lien de cette adoration, je n'ai pas honte ou je n'ai plus honte,* »². Elle mentionne dès le début celle qu'elle nomme M mais qui, d'après la narratrice, ne l'a jamais attirée : « *Je n'ai jamais désiré M.* »³ parce que, « *M. est si différente d' [elle], si grande, si blonde, si garçonne aussi dans sa manière de séduire les femmes.* »⁴ M. serait trop masculine au goût de la narratrice « *M. est là, forte comme un homme* »⁵, ce qui nous renseigne sur sa façon à elle de séduire les femmes.

Elle évoquera ensuite, sa relation conflictuelle avec la Chanteuse. Elle en reparle tout au long du texte, tant elle l'aurait marquée et fragilisée : « *C'est l'époque de la chanteuse, vous savez, il y a des gens qui confisquent l'écriture : c'est à cause de cette*

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, pp. 19-20.

² *Ibid.*, p. 183.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

histoire. Elle prenait ma force, sa voix recouvrait ma voix »¹, la période passée avec la Chanteuse lui fit perdre l'inspiration. La romancière n'a plus écrit un mot tant la Chanteuse lui prenait tout. Mais, surtout elle doutait de leur amour : « *Je ne sais pas si nous avons vraiment du désir l'une pour l'autre ou si nous avons juste le désir du désir, avec elle il y a une lenteur du temps, c'est pour cette raison que je n'écris plus, je suis en dehors de la vraie vie.* »². Avec elle, la narratrice-auteure devient une femme faible, effacée et soumise qui se laisse faire, comme elle l'indique dans ce court passage : « *C'est toujours moi qui essuie ses larmes, c'est toujours moi qui recueille l'histoire de son enfance, avec elle je suis sans passé, je me tiens au bord de la vie, dans cette violence, avec elle, je perds mon nom.* »³

Puis, elle se remémorera son amour pour Diane de Zurich : « *je pense à Diane de Zurich, je pense à sa beauté, à sa voix, à son corps si fin, si souple, qui danse autour de ma mère un jour* »⁴. La narratrice nous fera comprendre que Diane serait son deuxième grand amour après Madame B. « *La première femme que je perds vraiment, ma première strate romantique serait madame B., je crois. Il y a eu un coup de foudre, de mon corps pour son corps.* »⁵.

1.2.2.3. L'Amie, son âme-sœur

Malgré ses relations houleuses avec les femmes qu'elle avait jadis rencontrées, la narratrice finit par trouver sa moitié. Une femme avec qui elle s'épanouit et se sent en harmonie avec elle-même. Il s'agit de l'Amie qu'elle considère comme « son double » :

*Il y a quelque chose de surnaturel avec l'Amie, il y a quelque chose qui nous dépasse, notre ressemblance « vous, photocopie », [...] il y a une circulation de l'une vers l'autre, et vice versa, il y a une contamination, positive, de l'une par l'autre.*⁶

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 29.

² *Ibid.*, pp. 32-33.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁶ *Ibid.*, p. 146.

Avec l'Amie, elle retrouvera son inspiration : « *Mon écriture est revenue lorsque j'ai rencontré l'Amie, je suis née une seconde fois. L'Amie est la source de mes livres, c'est elle la force,* »¹. Elles sont complémentaires : « *chacune est le sauveur de l'autre* »². Néanmoins, elle la compare à la chanteuse : « *Je reste derrière l'Amie, mais ce n'est pas comme avec la chanteuse, l'Amie me protège et ouvre la marche, je la suis, je la suis et nous restons à égalité* »³. L'Amie n'est autre que « *[sa] deuxième tête* »⁴.

Il est sans conteste que la narratrice voue un véritable amour sans borne à celle qu'elle considère comme son double, l'Amie. Cette passion amoureuse nous fait penser inévitablement, à l'amour passionnel qu'éprouvait Ophélie à l'égard de son grand amour, *Hamlet*. Il s'agit donc d'une invariante du mythe. Toutefois, la romancière a opéré une modification, puisqu'il est question de relation homosexuelle. Nous avons donc, en évidence, affaire dans ce cas précis à la loi de flexibilité.

1.2.3. Garçon manqué

Mes mauvaises pensées semble être un bilan amoureux où la narratrice révèle son secret, celui d'être une lesbienne assumée, mais avouera le cacher encore à sa famille, à son père précisément : « *à Zurich, mon père ne sait rien de ma vie amoureuse* »⁵. Par ailleurs, elle avouera, son incapacité à désirer les hommes : « *Je crois que je n'aurai pas pu voir un homme, vous savez ; je n'aurai pas pu lui donner ce que je vous donne ; je crois que j'aurai joué un rôle, comme M.* »⁶. Néanmoins, elle revendique également son côté masculin. Nous voyons cela à travers le rapport qu'elle entretient avec ses parents notamment, et avec le sexe opposé d'une façon générale.

Il est plus qu'évident qu'il s'agit d'un ajout au mythe que nous traitons. Il n'est pas question de « garçon manqué » dans le scénario mythique ophélien. C'est même

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 256.

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 104.

l'inverse, Ophélie est vue comme une jeune fille pure et féminine. Il s'agit donc, ici, comme dans le cas qui précède, d'une modification d'un élément du mythe, un ajout de l'auteure qui travail la complexité de la narratrice ambivalent.

Quand son père est en voyage, elle prend aussitôt sa place de chef de famille auprès de sa mère avec qui elle forme un couple : « *c'est ce couple encore moi et ma mère, moi et le corps de ma mère* »¹. Elle dit également : « *je pense que je suis dans un cercle amoureux dont ma mère occupe le centre. Nous sommes encore mariées, vous savez,* »².

Tandis qu'avec son père, elle se transforme en garçon, en ce fils que son père n'a pas eu, et elle devient de ce fait un garçon manqué : « *je tiens mon rôle à merveille, je crois que je suis fière d'être encore le fils de mon père, et son prolongement puisque je pense que nous avons le même cerveau, le même humour, la même fragilité face à la douceur des femmes* »³. Elle insiste encore sur ce lien si particulier qu'elle entretient avec son père et sa fierté : « *je suis le fils de mon père, je suis surtout son miroir* ». Elle affirme aussi, ne pas avoir « *peur de son père* »⁴, ce qui revient à ne pas avoir « *peur des hommes* »⁵, en général.

Son lien avec le sexe masculin se résume dans ces paroles : « *j'ai longtemps cette relation avec les garçons, l'image miroir* »⁶. Elle a cette expression : « *nos corps siamois* » quand elle fait référence à son cousin.

Toute la complexité et l'androgynie de la narratrice se déduit à travers ce passage-ci : « *l'amour est une remontée vers la jeunesse : le premier garçon embrassé, la première fille désirée ;* »⁷. Elle affirme désirer les femmes, mais avoue en même temps avoir déjà embrassé des garçons.

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 100.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 185.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

En résumé, cette double crise identitaire et sexuelle ne concerne pas le personnage ophélien, du moins pas d'une manière manifeste. En effet, les romantiques français de l'époque représentaient la passion amoureuse d'Ophélie, tandis que des écrivains à l'instar de Victor Hugo en faisaient l'exemple de l'incarnation du mal de vivre cher à l'époque. Bouraoui a ainsi modifié l'une des invariants du mythe et se l'est approprié selon les besoins de son récit. Nous avons donc, affaire à la loi de *flexibilité*, telle que l'a conçu P. Brunel, dans son ouvrage cité plus haut.

Chapitre 3 : Un être en mal de vivre

Nous avons relevé dans le second chapitre les raisons qui poussent l'auteure narratrice à écrire, à savoir sa double crise identitaire et sexuelle. Et nous avons démontré grâce à la loi de flexibilité qu'il s'agissait d'un variant au mythe d'Ophélie. Cependant, ces deux thèmes ne sont pas les seuls que la romancière traite dans ce texte. La mort, n'est jamais loin, elle plane au-dessus de la narratrice, elle est partout où elle va, dans ses souvenirs d'enfance comme dans son présent, du côté de sa famille française comme du côté de sa famille algérienne. Néanmoins, derrière cette image de la mort qui obsède la narratrice et qui hante tout le roman se cacherait un mal de vivre, une tragédie que vit le personnage principal dans son for intérieur, il s'agit de la folie.

1. La folie

Ce qui émerge de cette œuvre bouraouienne, c'est un soupçon de trouble psychique dont serait, éventuellement atteinte la narratrice. Cette maladie mentale n'est pas clairement établie dans le récit, mais la narratrice en fait allusion à maintes reprises. Une autre invariante du mythe ophélien. Bouraoui, reprend ce thème du scénario mythique original, mais d'une manière moins manifeste, à l'état latent. Selon la méthodologie de P. Brunel, nous avons affaire à la loi d'irradiation. Nous ferons par ailleurs, appel à la notion de psychanalyse, sans pour autant faire une critique psychanalytique.

1.1. Aperçu théorique sur la psychanalyse

En ce qui concerne la psychanalyse, nous préférons rester prudente en ce premier contact que nous avons avec la critique psychanalytique, nous sommes consciente de la rudesse d'une telle démarche et son impossibilité dans le cadre d'un premier travail d'initiation à la recherche. C'est une démarche qui nécessite effectivement des recherches plus poussées et approfondies. Donc ce que nous ferons est un modeste essai d'interprétation en attendant d'autres travaux ultérieurs sur ce roman.

La psychanalyse a vu le jour depuis plus d'un siècle déjà. Elle a été fondée par le psychanalyste autrichien de renom Sigmund Freud, 1856-1939, celui-ci tentera

d'expliquer les névroses et l'hystérie en faisant appel à un psychisme inconscient centré sur la sexualité, les pulsions de vie et de mort. Cette méthode thérapeutique est fondée sur la verbalisation des pensées et associations d'idées qui se présentent au sujet.¹

1.2. La critique psychanalytique

Nous nous référerons donc, dans ce cas, à une nouvelle théorie littéraire la « psychocritique » de Charles Mauron qu'il a créée en 1948 « pour souligner l'autonomie d'une méthode qui doit forger « ses propres outils » en fonction de sa visée, la production esthétique. »².

Étymologiquement ce terme est composé de deux mots du grec ancien : psycho « âme, esprit » et du mot critique : « *criticus* » « décisif ». L'objectif fondamental de cette critique littéraire est de donner une nouvelle vision sur l'œuvre littéraire, de chercher dans l'*inconscient* de l'auteur à travers l'œuvre elle-même tout en s'appuyant sur la démarche psychanalytique. Evidemment elle s'éloigne de la méthode de Sainte-Beuve qui s'intéressait à la psychologie de l'auteur comme personnage social, et qu'il jugeait subjectivement. La psychocritique, elle, est basée sur des critères scientifiques comme c'est précisé dans ce passage :

*La psychocritique cherche à étudier ce qui échappe à l'auteur, c'est-à-dire à son conscient appelé communément l'inconscient individuel. Cette critique permet une nouvelle lecture des œuvres et leur interprétation de manière objective basée sur des critères scientifiques d'une production littéraire.*³

À partir de sa lecture de *Gradiva*, Freud déclare : « c'est un triomphe que de pouvoir rendre dans une même formule le délire et la vérité. »⁴, ces dires s'appliqueraient parfaitement à notre corpus.

¹ Définitions prises dans le Dictionnaire Antidote.

² MARINI Marcelle, « La critique psychanalytique », in : *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, DUNOD, coll. LETTRES SUP, Paris, 1999. pp. 41-83.

³ BAAYOU Ahcène, *Interculturalité et éclatement des codes dans CES VOIX QUI M'ASSIÈGENT d'ASSIA DJEBAR*, Mémoire de Magistère, université de Mentouri de Constantine, 2007.

⁴ MARINI, *Op. cit.*

1.3. Personnage hystérique

Présenté comme une « confession » dans la dernière ligne de ce monologue ininterrompu, majoritairement narré au présent, la narratrice-patiente nous livre toutes ses phobies qu'elle nomme « mes mauvaises pensées » dont le roman en porte le titre, dans l'espoir de les surpasser. De son déracinement, à sa bisexualité, de sa peur de la mort à ses phobies d'impulsion tout y passe à travers une superposition d'images obsessionnelles. En s'adressant dès les premières lignes du roman à un « vous » psychanalyste, qui nous le comprenons n'est autre que le lecteur lui-même¹ :

*Je viens vous voir parce que j'ai des mauvaises pensées. Mon âme se dévore, je suis assiégée. Je porte quelqu'un à l'intérieur de ma tête, quelqu'un qui n'est plus moi ou qui serait un moi que j'aurai longtemps tenu, longtemps étouffé.*²

Installée sur le divan face à sa thérapeute qui garde le silence, la narratrice-phobique nous impose, à nous ses lecteurs et lectrices de l'écouter et de la suivre dans son hystérie que la psychiatrie décrit comme « *une névrose caractérisée par une très forte expressivité des idées, des images et des émotions inconscientes et la psychanalyse attribue ses manifestations corporelles au refoulement.* »³. Elle nous entraîne dans son monde d'angoisse où elle se recroqueville :

*les phobies se sont déplacées, comme moi je me déplace, du réel à un monde qui n'existe pas, l'angoisse est une chute vertigineuse, de l'esprit, dans le corps : je tombe ou je me tombe, je deviens le vigile de mes mains, celles qui pourrait griffer, étrangler, dépecer ;*⁴

« *Dire et seulement dire* »⁵ tel semble être la règle chez la narratrice-hystérique qui s'élance dans un discours désordonné où se basculent des images et des souvenirs inattendus qui feront douter cette dernière de sa connaissance de soi : « *on se réveille un jour et ce jour n'est plus le jour d'avant, on se réveille avec un visage, et sous la beauté de la peau se déploient les écailles d'un monstre* »⁶. Elle admettra

¹ Inspirée par CHIBANI Ali, « *Mes mauvaises pensées, écriture de la vie, récit de morts* », URL : <http://la-plume-francophone.com/2009/01/15/nina-bouraoui-mes-mauvaises-pensees/> consulté le 27-11-2015

² BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 9.

³ Définition prise du site <http://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Hysterie> consulté le 30-05-2016.

⁴ BOURAOUI, *ibid.*, p.13.

⁵ Citation de LACAN Jacques, citée par MARINI, *Op. cit.*

⁶ BOURAOUI, *Op. cit.*, p.30.

subsidiairement, sa crainte de devenir un « monstre » tant elle croit être habitée par un corps étranger. Elle ajoutera dans la même page : « *je ne sais plus qui je suis, et pire encore je crois devenir ce que j'ai toujours été.* »¹. Elle ne se reconnaît plus et se retrouve ainsi « *nue dans [sa] folie* »². Elle intensifie ses propos en confirmant se savoir malade : « *je suis sûre de ma maladie, vous savez, il y a ces mots de ma sœur sur la schizophrénie qui reviennent* »³.

Ces flots de paroles, la redondance des souvenirs, les répétitions reflètent l'état d'âme de la narratrice qui est en conflit avec son *Moi* intérieur, un être profondément perturbé et psychologiquement instable tel qu'elle y consent elle-même :

*Dans mes mauvaises pensées, il y a la vision de cette peau que j'ouvre au couteau et de ces viscères que je déchire comme un tissu fin, il y a des mots que j'ai peur d'entendre : entailler, dépecer, saigner. Dans mes mauvaises pensées, il y a l'obsession de l'intérieur, qui est peut-être le symbole du secret à porter,*⁴

Il n'est aucun doute que le personnage principal alias « *Je* » soit atteint de trouble psychique. Ophélie n'était-elle pas également atteinte de folie ? En évidence les deux personnages féminins se rejoignent dans cet état de folie

1.4. Une narratrice détachée du réel

Le scénario, si nous pouvons le nommer ainsi, dans *Mes mauvaises pensées* se passe dans un endroit clos, le cabinet de la psychotérapeute de la narratrice-patiente. Sauf que, la narratrice en se laissant aller dans ses souvenirs d'enfance et d'adulte nous fait voyager d'un espace à un autre, d'Alger à Nice, de Paris à Zurich, et d'un temps présent à un temps révolu derrière lequel elle court et remonte son enfance qu'elle tente en vain de reconstruire pour se guérir. Cet état d'apnée où se trouve la narratrice l'a fait s'éloigner de son présent de son monde vécu. Elle perd complètement la notion de l'espace et du temps.

¹ BOURAOUI, *Op.cit.*, p. 30.

² *Ibid.*, p.14.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 123.

À force de ressasser ses souvenirs d'enfance, ses *mauvaises pensées* et son obsession dévorante pour la mort, la narratrice en double crise identitaire s'est construit tout un univers imaginaire autour d'elle. Plus elle parle de l'Algérie du temps où elle y vivait avec sa famille plus elle s'éloigne de sa Mère patrie. Plus elle remonte loin dans sa mémoire moins elle arrive à accepter son présent. C'est ce que nous allons démontrer dans ce qui suit.

1.4.1. Le temps en suspens

« *Parce qu'il est difficile de dire adieu à son enfance* »¹, la narratrice-patiente ne cesse de réitérer ses réminiscences et de remonter si loin dans sa mémoire que le temps finit par se figer dans le passé. Son récit est tellement ancré dans le passé que la narratrice se trouve cloîtrer dans le vaste domaine de sa vie d'enfant, qu'elle nomme ma première vie : « *je me laisse faire, je me laisse aller vers la mer, comme si la lumière me portait, loin d'ici, au seuil de mon enfance : je suis ramenée à ma première vie.* »². Ce retour en arrière entrave inexorablement son avancée, et obscurcie son regard vers le futur, son futur. Ainsi, grâce ou à cause de ses souvenirs qui la pourchassent, la narratrice s'échappe du temps présent et fuit le monde réel.

Le temps est tiré vers l'arrière et s'étire péniblement vers l'avant, nous constatons cela à travers les verbes conjugués au présent : « *je marche dans les fougères géantes de l'Algérie, il y a l'enfoncement du corps dans la nature qui est un état sensuel, je marche dans le cœur même de la terre et donc de l'existence* »³. L'utilisation du présent de l'indicatif intensifie cette fixation du temps qui dure et se répète au gré des remémorations de la narratrice qui retrouve un temps idyllique, car dira elle : « *j'ai deux histoires, il y a avant et après,* »⁴. Un temps sans maladie, sans phobies, sans peur où il n'y a qu'amour et désir. Un temps où elle était elle-même tout simplement.

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 249.

² *Ibid.*, p. 116.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

Bien qu'elle sache qu'il faut aller de l'avant, que la terre continue à tourner, que la vie ne s'arrête pas à l'enfance : « *je sais que la vie est un mouvement qu'il faut suivre, qu'il faut admettre aussi, là, [...] mon mouvement est aussi celui de mon corps, pris par cet espace* »¹, la narratrice n'arrive pas à couper le cordon ombilical avec sa première vie. Elle ne cesse pas de regarder en arrière, car pour elle : « *Il faudrait remonter le temps.* »², afin de « *[se] sauver de [son] enfance* »³, de le réparer et ainsi espérer guérir une fois pour toutes.

1.4.2. Le drame de l'éloignement

Après le temps, c'est l'espace qui pose problème dans l'œuvre bouraouienne. « *Dans toute œuvre littéraire [...], l'espace joue un rôle déterminant dans la création de l'effet de réel* »⁴. Effectivement, l'espace s'accapare une importante place dans le texte, et la romancière l'amplifie de valeurs symboliques liées principalement à sa quête identitaire.

En effet, la narratrice-patiente ne voyage pas seulement dans le temps, mais également dans l'espace. Installée sur le fauteuil du cabinet du Docteur C, elle invite son lecteur à voyager avec elle. De la terre de son père et de sa tendre enfance, l'Algérie, elle passe à l'autre côté de la méditerranée, la France le pays de sa mère où elle passe ses vacances d'été :

*il y a cet été à Nice, ces vacances à Castel Plage, mes soirées sur le cours, mes nuits à l'Hôtel Suisse, je crois que tout commence là, dans une confusion des lieux, le sud de la France que je découvre, l'Algérie qui revient par superposition d'images : la mer la baie, les palmiers,*⁵

L'Algérie occupe tout son cœur et tout son esprit, elle est dans chacun de ses souvenirs, à travers les membres de sa famille, mais aussi les autres lieux qu'elle visite « *je marche dans les fougères géantes de l'Algérie, il y a l'enfoncement du corps dans la nature qui est un état sensuel, je marche dans le cœur même de la terre et donc de*

¹BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 112.

²*Ibid.*, p. 280.

³*Ibid.*, p. 197.

⁴NIJIMBERE B., « *Le narrateur multiple dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama* », *Op. cit.*, p.150, cité par NASRI, *Op. cit.*, p. 249.

⁵BOURAOUI, *ibid.*, p. 13.

l'existence »¹. Elle en parle comme si elle y vivait toujours, comme si elle ne l'avait jamais quitté : « *je m'en vais et je vous quitte, je savais vivre en Algérie, ou du moins je savais où me placer et aussi comment me déplacer,* »². Tout est prétexte pour revenir sur la terre qui l'a vu grandir : « *seule, la nuit quand je dois me faire un chemin à Paris, quand je dois me faire un visage, la nuit quand j'efface de moi la lumière qui tombe sur les murs du lycée d'Alger,* »³. Mais surtout elle ne cesse pas de comparer son pays de cœur à son pays d'accueil, la France : « *Nice a la force d'Alger et je pense que c'est la force d'un homme.* »⁴. Pour elle la terre de ses ancêtres algériens est sa Mère patrie, le pays de sa première vie, de sa vie heureuse, tandis que la terre de sa mère serait une terre maudite, une terre synonyme de trépas : « *Je ne vois pas la mort du côté de mon père, elle est du côté français, de l'autre côté de la mer.* »⁵.

Les deux espaces sont chargés de sens et de symboles, le côté algérien symboliserait la vie alors que le côté français symboliserait la mort. C'est ce message que la narratrice tente de faire passer. Et c'est ainsi, qu'elle justifie son incapacité de tourner la page, sa nostalgie de la terre de son père où elle se love. Car, c'est là-bas, qu'elle se sent en sécurité, en vie. De cette façon, elle fuit son présent et s'éloigne de plus en plus de l'Algérie et de la vie réelle, comme c'était le cas d'Ophélie qui vivait dans son monde irréel. Véritablement, le thème de la folie irradie tout le texte.

2. L'obsession de la mort

Nina Bouraoui porte un regard assez particulier sur un sujet assez grave et sérieux, celui de la « mort ». La romancière lui vaut un véritable culte dans presque tous ses romans, dont fait partie notre corpus. Elle centre son travail sur l'écriture et la vision poétique de la mort. Nous parlons d'une obsession de la mort parce que cette dernière est rapportée dans une série de récits singulatifs ou répétitifs qui jalonnent le texte du début jusqu'à la fin. C'est ce que Gérard Genette a étudié dans ce qu'il a appelé la « fréquence narrative » : « *un énoncé narratif n'est pas seulement produit, il*

¹BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 130.

²*Ibid.*

³*Ibid.*, p. 133.

⁴*Ibid.*, p.14.

⁵*Ibid.*, p. 231.

peut être reproduit, répété une ou plusieurs fois dans le même texte »¹. Cette fréquence n'est pas anodine mais elle a des incidences sur le sens et l'importance attribués aux événements racontés. Ce thème est également présent dans le scénario mythique du mythe d'Ophélie, étant donné que celle-ci, emportée par les eaux, finit par mourir noyée.

2.1. La peur de la mort

« *J'ai peur de la mort* »², voilà ce que confesse la narratrice de *Mes mauvaises pensées* à sa thérapeute au cours de leurs séances, cependant elle affirme aussi être fascinée par cette faucheuse : « *mais je suis fascinée par la mort* »³. Effectivement, tout au long du texte nous retrouvons une isotopie de la mort, un réseau de sens tissé par des expressions telles que : « mort », « cercueil », « cimetière », « enterrement », et de métaphores faisant allusion au trépas. Il y a toujours « *cette impression de mort* »⁴ qui la suit partout. Elle est obsédée par la camarade même si elle déclare le contraire dans ce passage : « *je refuse d'écrire à partir de la mort ou de la méchanceté, j'écris à partir de la vie à partir de l'amour* »⁵. Cette peur de la mort l'habite depuis son enfance, à cause de la crise cardiaque qu'avait eu son enseignant dont elle avait souhaité la mort, parce qu'il la battait : « *Avant je ne parlais pas, je pensais que la parole pouvait tuer, à cause de l'histoire de mon professeur dont j'avais souhaité la mort.* »⁶. Mais elle avouera entre-temps que sa véritable peur de la mort vient de la maladie de sa mère, de son asthme qui a failli avoir raison d'elle à maintes reprises : « *l'abandon, c'est la mort, l'absence c'est la mort, parce que j'ai si peur pour ma mère, quand elle étouffe,* »⁷.

Elle reviendra souvent au cours de sa narration sur le décès du père de l'Amie emporté par la maladie. Elle rapportera ainsi dans des récits répétitifs ce que l'Amie lui révélera de cette épreuve douloureuse : « *Quand mon père est mort, j'ai su, aussi,*

¹ GENETTE, *Op. cit.*, p. 145.

² BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ *Ibid.*, p. 43.

que ma vie amoureuse en serait bouleversée »¹. Ou encore : « Il faut trois mois pour se rendre compte ce qu'est vraiment la mort »². Genette explique l'utilité du récit répétitif par les « variantes stylistiques (...) [et les] variations de point de vue »³ que cette répétition génère. Mais pas que cela. Il nous semble aussi que ces répétitions dénotent la persistance dans la mémoire d'événements qui resurgissent à la surface, ce qui confine à l'obsession que nous croyons déceler dans le texte que nous étudions.

Un autre récit singulatif qu'elle dévoile au fil et à mesure de sa narration, il s'agit de la disparition de sa tante, tuée sur la plage par une voiture semble l'avoir également que trop affectée : « je pense à la mère de mon cousin, le coup du rocher, morte sur le coup, une voiture est tombée sur eux comme une bombe, oui comme une bombe lâchée du ciel, c'est si rare »⁴, et dont la dernière demeure s'établira non loin de la mer « ma tante sera enterrée au bord de la mer. »⁵. Ce qui lui fera dire que : « Rennes est une ville maudite ; [...] [qu'elle] serait du côté des disparitions. »⁶. Ainsi, elle associe Rennes, la ville de ses grands-parents français à la mort, tandis qu'« Alger serait du côté de la vie, de [sa] vie nouvelle, de [sa] vie inventée, »⁷. Cette belle métaphore de la la mort liée à l'espace nous renseigne sur la cause de cette obsession, son « déracinement » serait en première ligne.

2.2. Entre la vie et la mort

Elle prétend avoir « négocié avec la vie [...] et aussi avec la mort »⁸, car elle-même a failli mourir étant petite, une fois à cause d'un médicament qu'elle avait pris : « je suis en train d'étouffer et je ne dis rien, je n'étouffe pas à cause de la courroie, j'étouffe à cause d'un médicament, je suis en état de choc toxique »⁹. Et une seconde fois, où elle s'est sauvée toute seule d'une noyade : « c'est mon corps dans la piscine de Zeralda ; j'ai failli me noyer et je ne l'ai jamais dit à personne, mon enfance repose

¹BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 257.

²*Ibid.*, p.46.

³GENETTE, *Op. cit.* p. 147.

⁴BOURAOUI, *ibid.*, p. 73.

⁵*Ibid.*, p. 77.

⁶*Ibid.*, pp. 76-77.

⁷*Ibid.*

⁸*Ibid.*, p. 55.

⁹*Ibid.*, p. 55.

sur ce secret »¹. Ainsi, qu'une série d'autres noyades à laquelle la narratrice avait assisté et d'où les personnes s'en sont *in extremis* sorties indemnes. Cet épisode qui ne se produit qu'une seule fois, la narratrice le répète à plusieurs reprises et à chaque fois d'une manière différente. C'est ce que G. Genette appelle récit répétitif. Néanmoins, nous traiterons ce sujet plus en détail dans le dernier chapitre.

Bien que le thème de la mort reste un sujet délicat et douloureux pour la narratrice, il reste néanmoins, omniprésent dans toute l'œuvre, à travers les souvenirs et la voix de celle-ci. L'auteure travaille allégoriquement le thème de la mort avec une sensibilité qui lui est propre sans pour autant que cela ne paraisse macabre ou hostile aux yeux du lecteur. Mais en réalité ce n'est pas la mort proprement dite qui la hante, mais bien de « disparaître sans mourir ». Elle est obsédée par l'idée de disparition « être et ne plus être, être là et ne plus être là »². De telles formules antithétiques sont au cœur de la tragédie avec laquelle nous faisons le rapprochement : qui ne connaît pas la célèbre formule shakespearienne : « *To be or not to be. That is the question* », traduite en : « *Etre, ou ne pas être. C'est la question* »³.

Comme nous venons de le prouver, le thème de la mort, et précisément de la mort par noyade, baigne dans toute l'œuvre. A l'exception fait, la mort n'est pas effective, la noyade ne se fait pas. Et c'est ce qui diffère du scénario du mythe d'Ophélie, qui rappelons-le, meurt noyée. Nous avons donc affaire dans ce cas à la fois, à la loi d'irradiation et en même temps à la loi de flexibilité. Cependant, si la mort par noyade ne s'accomplit pas, c'est un moyen pour l'auteure de donner une autre symbolisation à l'eau. Et c'est ce que nous allons traiter dans le chapitre qui suit.

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 199.

³ SHAKESPEARE, *Hamlet – Othello – Macbeth*, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1984, p. 61.

Chapitre 4 : Le spectre de la mort par noyade

Nous avons vu dans le troisième chapitre que la mort obsédait la narratrice au plus haut point, et que ce thème est sans cesse relancé par la romancière. Le spectre de la mort enveloppe tout notre corpus, mais ce n'est pas n'importe quelle mort qui est représentée, ici, c'est la mort par noyade. « La noyade », terme dans lequel, soulignons-le, sont associées deux termes centraux « mort » et « eau » qui reviennent sans cesse dans notre corpus. Alors, nous sommes en droit de se demander si celle-ci ne serait pas suicidaire ? Quelle importance ont les scènes de noyade qui noient tout le texte ? Et enfin, quelle symbolique porte l'eau dans ce roman ? C'est à ses questions que nous tenterons de répondre dans ce troisième chapitre.

1. Personnage suicidaire

Nous l'avons démontré dans le troisième chapitre, la narratrice de *Mes mauvaises pensées* est obsédée par la mort. L'ombre de la mort est omniprésente dans tout le texte. Cela nous amène à nous demander si la narratrice, à force de raconter la mort et de la côtoyer de si près, ne serait pas de nature suicidaire.

Dans la théorie psychanalytique, cette pulsion de mort est appelée Thanatos¹. A priori, rien ne laisse penser que la narratrice tenterait de mettre fin à ses jours, mais rien ne prévoit le contraire non plus. D'autant plus que la narratrice qui expie ses mauvaises pensées dans les tourments du purgatoire se contredit d'elle-même. Au début en avouant sa fascination pour la mort niera *ipso facto*, avoir le moindre désir de se donner la mort « *Je ne suis pas une enfant suicidaire,* »². Or, un peu plus loin, entre deux souvenirs, elle reviendra sur une idée noire qui l'aurait habitée jadis : « *je ne peux pas vous écrire pour vous dire que j'ai parfois envie de mourir* »³. En réalité, la narratrice souhaite et craint en même temps la mort « *Avant, j'avais peur de vivre, c'est pour cette raison que j'avais peur de mourir.* »⁴. Pour le dire simplement, c'est la vie qui lui fait peur est c'est dans cette perspective que la mort l'attire et la fascine.

¹ Définition prise du Dictionnaire Antidote.

² BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 281.

D'autre part, elle avouera avoir « *honte de mourir [...], parce que [elle a] peut-être, un jour, vraiment voulu mourir* »¹. La narratrice se cherche, elle est en quête d'elle-même, elle se trouve entre la vie et la mort et dira à ce propos « *J'ai négocié avec la vie, vous savez, et aussi avec la mort* »², elle est « entre-deux » encore une fois.

Ce qui ressort de tout cela c'est que la narratrice n'est pas suicidaire en le sens où elle veut mettre fin à sa vie et rejoindre l'au-delà, étant donné qu'elle ne supporte pas « *cette idée de disparition entière* », mais en le sens où elle ne vit pas pleinement sa vie, où elle la regarde défilée comme si elle était simple spectatrice de sa propre existence « *disparaître sans mourir* »³. Ce n'est pas la mort proprement dite qui la taraude, mais de « *disparaître sans mourir* ».

2. Les scènes de noyade

Ce qui caractérise le plus notre corpus c'est la mort par noyade, tout au long de son récit, la narratrice mentionne à plusieurs reprises et à chaque fois avec une vision différente, une série de scène de quasi-noyade où les victimes se sont sortis de justesse. L'image du corps flottant revient couramment dans la pensée de la narratrice, elle en serait presque obsédée.

Ce genre de récit, G. Genette les appelle *récit répétitif*, c'est le fait de « *raconter une seule fois [...] ce qui s'est passé n fois [1R/nH].* »⁴. Il explique en outre que « *le même événement peut être raconté plusieurs fois non seulement avec des variantes stylistique, [...], mais encore avec des variations de « point de vue »,* »⁵ c'est ce que nous constaterons dans ce qui suit.

Dès les premières pages du roman, sans crier gare, une révélation nous est offerte par la narratrice, il s'agit de la noyade de celle qu'elle considère comme sa moitié : « *L'Amie a failli se noyer à cause d'un enfant, l'Amie a failli mourir et je n'ai rien*

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 80.

² *Ibid.*, p. 55.

³ *Ibid.*

⁴ GENETTE, *Op. cit.*, p. 147.

⁵ *Ibid.*

vu. »¹. Elle reviendra à maintes reprises sur cet épisode effroyable : « *je sais mon effroi quand l'Amie manque de se noyer* »². Elle se sent coupable de cela, parce qu'enfant elle a « *fait tomber quelqu'un à l'eau, alors toutes les noyades se répondent,* »³. Une jeune fille à Alger qu'elle aurait poussée dans la piscine de Madame B. :

*il y a le corps de cette fille debout, devant moi, cette fille qui commence à rire, à tourner autour de moi[...], je me tiens au bord de la piscine, elle dit : « Attention, tu pourrais tomber », et c'est elle qui tombe, vous savez, elle tombe sur le dos,[...], et je ne sais pas ce que j'ai fait, mais elle se noie, devant moi, et je ne l'aide pas, je la regarde, parce que je sais que c'est ma main qui l'a poussé,*⁴

D'autres incidents du même genre surviendront ultérieurement, la Chanteuse aussi a failli être noyée par deux chiens : « *ce sont les cris de la Chanteuse qui se noie, et c'est étrange parce que ce sont deux chiens qui le noient, qui appuient sur son corps pour jouer, pour la tuer ;* »⁵. Pareillement, sa sœur quand elle était petite qui a échappé échappé à la surveillance de sa mère, parce celle-ci s'occuper d'elle : « *Quand ma sœur nage loin, à Alger, ma mère lui tourne le dos parce qu'elle s'occupe de moi.* »⁶. Et que ses « *parents pensent avoir perdu [sa] sœur à jamais puisqu'elle disparaît pendant deux heures.* »⁷.

2.1. Sauvée *in extremis*

Mais la scène qui l'a le plus traumatisée et dont elle en parle avec peine et émotion n'est autre que sa propre noyade quand elle était encore enfant en Algérie. Elle s'est sauvé *in extremis*, sans l'aide de personne comme elle le déclare dans ce passage : « *c'est mon corps dans la piscine de Zeralda ; j'ai failli me noyer et je ne l'ai jamais dit à personne, [...] je me suis sauvée seule de la piscine de Zeralda* »⁸. D'autres détails de ce malheureux épisode seront révélés un peu plus loin : « *en Algérie avec madame A. ; c'est avec elle que j'ai failli me noyer. Elle lit un livre sur la*

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 141.

⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁵ *Ibid.*, p. 196.

⁶ *Ibid.*, p. 282.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, pp. 14-15.

plage de Zeralda. »¹. Ironie du sort à l'âge adulte, peu de temps après que l'Amie manque de se noyer, la narratrice échappe une deuxième fois à la noyade : « *Deux jours après, je manque aussi de me noyer, en confondant le ciel et la mer, je sais que c'est une forme de punition.* »².

Ainsi, elle prend « *chaque noyade à [son] compte* »³. Elle se sent coupable et responsable de ces malheureux événements. Elle croit payer pour une faute qu'elle aurait, enfant, commise. La romancière-narratrice ne se contente pas de citer ces épisodes affligeants, elle joue avec les mots. Nous avons repéré un vocabulaire du registre de la noyade décimé un peu partout dans le texte à l'exemple des verbes « étouffer » et « couler » et du mot « asphyxie ». En outre, elle n'hésite pas à assimiler métaphoriquement, la maladie de sa mère à la noyade : « *l'asthme, c'est comme une noyade, l'asthme c'est sa propre noyade* »⁴.

2.2. L'image du corps flottant

De plus nous retrouvons l'image du corps flottant dans l'eau qui revient inlassablement, au cours de la narration : « *c'est mon corps dans la piscine* »⁵, « *c'est mon corps englouti* »⁶, « *l'eau est si chaude, mon esprit et si faible, je me laisse aller sur le dos, je suis au-dessus de la mer, comme je pourrais être au-dessus du corps de ma mère,* »⁷. Dans la page 52 nous retrouvons deux allusions au corps qui flotte : « *mon corps qui court vers la mer* » et : « *il n'y a que mon corps sous l'eau, plié en deux puis détendu, posé sur le fond, posé à la surface* ». Ou encore quand elle évoque à la page 47, le corps de l'Amie qui se baigne : « *son corps sous l'eau, son deux-pièces noir, ses mains qui ouvrent, ses jambes qui battent, sa trajectoire,* ».

Ainsi, nous ne le dirons jamais assez, les scènes de noyade occupent toute la scène, tout l'esprit de la narratrice qui ne semble toujours pas remise de ces accidents

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 282.

³ *Ibid.*, p. 139.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

qui auraient pu finir mal autant pour elle que pour ses proches. Sans omettre, l'inévitable image du corps baignant dans l'eau qui enveloppe tout le récit.

Ainsi, la romancière fait directement, allusion au corps sans vie de la tragique héroïne d'*Hamlet* de Shakespeare, trouvé flottant sur l'eau. Le mythe d'Ophélie émerge incontestablement dans l'œuvre à travers les multiples allusions faites à sa noyade. Nous sommes donc face à une invariante du mythe littéraire, toutefois avec une légère modification apportée par l'auteure, et qui change un tant soit peu, la trame narrative, c'est la survie de la narratrice. Il s'agit donc, dans ce cas d'une forme de *flexibilité*.

3. L'eau métaphore de la mort

De manière générale la critique classe Nina Bouraoui dans la catégorie des auteurs dont l'œuvre serait marquée par un déchirement identitaire. Sauf que, à nos yeux du moins, cette crise identitaire ne serait pas la seule cause de son écriture morcelée, fragmentaire et étouffante, son lien avec l'élément aquatique en saurait la principale cause dans *Mes mauvaises pensées* en l'occurrence.

Cela nous vous a sans doute pas échappé, la mort et partout dans l'œuvre bouraouienne. La faucheuse est omniprésente du début jusqu'à la fin, impossible de s'y soustraire tellement la romancière use de tous les moyens linguistiques comme métaphoriques pour y faire ne serais-ce qu'une infime allusion au trépas. Nous supposons que dans *Mes mauvaises pensées* l'élément aquatique porte une symbolique bien précise, celle du trépas. L'eau peut être considérée comme la métaphore de Thanatos le dieu de la mort.

3.1. L'eau, synonyme de trépas

Afin d'amener à bien notre réflexion, nous ferons appel dans ce chapitre à l'immense théoricien et épistémologue français Gaston Bachelard, connu notamment pour ses réflexions sur l'Imaginaire en littérature « *il affirme la primauté de l'imagination fonction fondamentale du psychisme,* », mais aussi, et surtout pour ses œuvres sur les quatre éléments de mère Nature : le feu symbolisant la consommation et

l'amour, la terre nourricière, l'eau source de vie et enfin l'air élément invisible qui symbolise la légèreté. Il a consacré plusieurs ouvrages à ces thèmes dont *La Psychanalyse du feu* en 1937, *l'Air et les songes* en 1942 ainsi que *L'Eau et les rêves*, 1948. C'est dans ce dernier qu'il signale que parmi ces quatre éléments seul l'élément aquatique se mettait au pluriel et rassemblait de la sorte plusieurs symboles discordants, voire même contradictoires :

*A l'eau calme s'oppose l'eau rapide comme à l'étang la cascade, à l'eau lustrale du baptême l'eau épaisse, croupissante, limoneuse que la poésie d'Edgar Poe a vite fait de confondre avec le sang.*¹

Ainsi, l'eau claire et bénéfique des sources et des fontaines serait l'antipode de l'eau mortelle des noyades et des torrents. Justement, c'est cette dernière catégorie qui nous intéresse, étant donné que dans tout le roman il n'est question que de la mort par noyade. La narratrice par la voie de la camarade tente de réparer son destin tragique.

Les diverses scènes de noyade où la narratrice et les personnes qui sont chères à son cœur ont failli mourir noyé, renvoient une image assez noire et dévoratrice de la mer : « *Tout commence dans la baie de Nice, le 17 août dernier, tout revient aussi, c'est mon corps dans la piscine de Zeralda ; j'ai failli me noyer* »².

La narratrice ne manque, à aucun moment, de rappeler ne serait-ce que métaphoriquement, son lien complexe et sa vision du royaume de Neptune. Pour le personnage principal de *Mes mauvaises pensées* la plaine liquide est synonyme de danger : « *On aime se faire peur, on dit que l'eau va monter de la terre et nous noyer ;* »³. Chaque fois, qu'elle observe la mer elle croit que celle-ci va l'engloutir : « *Nice est une ville entêtante [...] à cause de la mer, noire dans la nuit, qui semble avancer sur la ville pour l'engloutir.* »⁴. L'eau lui semble toujours en mouvement se rapprochant dangereusement d'elle : « *il y a la mer qui semble avancer vers moi* »⁵.

¹ DURAND Gilbert, « *Symbolisme des Eaux* » Article paru dans Encyclopédie UNIVERSALIS 2012.

² BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p.17.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

Elle personnifie la mer en l'imaginant comme un corps humain : « *l'eau ressemble à un corps d'eau, se noyer, c'est aussi se noyer dans un corps-océan, dans un corps qui a donné du plaisir* »¹. Ou encore, en employant l'adjectif « aimable » quand elle évoquant la mer du Havre : « *nous regardons loin vers cette mer qui n'est pas aimable, qui n'est pas la mer des bains chauds, ou la mer du lait de Praslin ; cette mer ne sert qu'à partir ou plutôt à s'enfuir* »². L'océan est un espace de fuite, une fuite que nous pouvons assimiler à une disparition définitive.

3.2. La mer dévoratrice

Vers les dernières lignes du roman, la mer est clairement montrée du doigt par la narratrice qui l'assimile directement au trépas : « *il y a la mort dans la mer* ». Cette phrase résume en elle seule toute la vision qu'elle porte envers l'élément liquide. Néanmoins, la mer n'est meurtrière que du côté français : « *je ne vois pas la mort du côté de mon père, elle est du côté français, de l'autre côté de la mer* »³. Et non du côté algérien, bien qu'Alger fut secouée par un séisme de magnitude 6,7 et dont l'épicentre se situait en pleine mer : « *la mer s'est retirée sur trois cents mètres et qu'elle n'est pas revenue ; un savant espagnol dit qu'elle reviendra, haute et gonflée, pour noyer la baie* »⁴.

L'empire des ondes n'est à priori que malheur, tristesse et larmes : « *les larmes viennent, avec la mer* »⁵. Tout ce qui vient de la mer est lugubre : « *sous la mer, il y a ces algues qui ressemblent à des cheveux* »⁶. Les algues sont comparées à des cheveux cheveux d'un cadavre. Elle nous donne dans ce qui suit une belle métaphore sur les vagues : « *Toutes ces vagues de sang sur moi* »⁷.

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 197.

² *Ibid.*, p. 159.

³ *Ibid.*, p.231.

⁴ *Ibid.*, p. 267.

⁵ *Ibid.*, p.238.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ *Ibid.*, p.37.

3.3. Ophélie aux abysses des eaux

Nous l'avons précisé plus haut, il y a cette image du corps flottant qui nous interpelle singulièrement : « *Je garde l'image d'une femme au bord de l'eau* »¹. Ne fait-elle pas clairement allusion au corps d'Ophélie retrouvé sans vie au bord d'une rivière. Nous empruntons une citation à Gilbert Durand qui résume bien notre idée : « *C'est la même eau qui donne la vie et qui noie, qui permet à Ophélie de mourir et à l'âme de survivre dans la barque de Caron.* »².

G. Bachelard qui a lui-même consacré un chapitre entier au « Complexe d'Ophélie » dans l'œuvre *L'Eau est les rêves* que nous avons précédemment citée, atteste que l'eau

*qui apparaît volontiers sous les traits du fleuve, du ruisseau ou plus largement du cours d'eau – est non seulement vecteur de mort, [...], mais aussi qu'elle se double d'une symbolique maternelle et sensuelle destinée à esthétiser le corps féminin qui gît à la surface de l'eau.*³

G. Bachelard insiste donc, sur l'image funèbre de l'eau. Celle-ci en effet, est infiniment associée à un réseau métaphorique funeste. Cela rappelle sans cesse les circonstances tragiques de la mort d'Ophélie, continuellement représentée comme une jeune « *femme martyre sanctifiée par sa noyade parmi les fleurs* »⁴. Ainsi, Ophélie est associée au motif de la noyade son corps est ses cheveux flottants sur l'eau.

Il nous semble donc, qu'à travers tous ces exemples cités précédemment et des interprétations que nous avons faites d'eux, que l'élément aquatique symbolise métaphoriquement la faucheuse. Dit autrement, l'eau est la métaphore de la mort qui flotte dans tout le récit.

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 211.

² DURAND, *Op. cit.*, p. 4.

³ ROBIC Myriam, *Symbolique de l'eau dans les représentations d'Ophélie chez T. De Banville*, Article de l'Université de Rennes II. https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%206/eqx6_Robic.html

⁴ *Ibid.*

3.4. Une narratrice aquaphobe

Dans ce dernier chapitre nous avons traité un thème récurant dans *Mes mauvaises pensées*. Un thème loin d'être, sans sens dans le récit, car la mort n'est jamais travaillée innocemment par la romancière. Ce sujet baigne dans tout cet océan de paroles. Il est à la fois apparent et latent, fascinant et terrifiant, aimé et craint. Cependant, il ne s'agit pas de n'importe quelle fin, c'est la mort par noyade qui prend tout l'espace et qui étouffe aussi. Fatalement, l'eau métaphorise la faucheuse et ne fait plus qu'un avec la mort.

Dans son rapport avec l'eau la narratrice est devenue aquaphobe. Elle est marquée à vie, après avoir échappée à la mort. À la noyade physique succède une noyade dans les tourments de son inconscient. Cette dure épreuve pas loin du décès est comme une traversée d'une phase de dépression, une psychose indélébile.

En résumé, la mort par noyade qui a été reprise par tant de poètes et de peintres, ce qui a fait de cet élément une invariante du mythe d'Ophélie, nous le retrouvons dans *Mes mauvaises pensées* tel un filet qui envelopperait toute l'œuvre.

L'allusion au mythe littéraire ophélien est clairement établie, à la fois par la loi de flexibilité mais également par celle d'irradiation. C'est de cette dernière dont il est question dans ce dernier chapitre où nous avons démontré que la mort par noyade enveloppe toute l'œuvre bouraouienne, même s'il est question de mort que métaphoriquement.

Conclusion

Dans cette première partie intitulée « Le complexe d'Ophélie », nous avons tenté de démontrer en quoi le personnage principal de *Mes mauvaises pensées* est proche du personnage féminin de la tragédie shakespearienne d'*Hamlet*, dans le souci de mieux faire ressortir le lien ambigu entre la narratrice et l'élément aquatique. A priori plusieurs aspects et caractéristiques du personnage ophélien se retrouve dans notre corpus. Et pour mener à bien notre analyse, nous nous sommes appuyées sur la méthode d'analyse mythocritique élaborée par Pierre Brunel, en l'occurrence la loi d'*émergence*, de *flexibilité* et d'*irradiation*.

Nous avons divisé cette partie en quatre chapitres distincts mais complémentaires. Le premier chapitre nous l'avons consacré à l'aspect théorique de la mythocritique. Dedans, nous avons parlé du mythe d'une façon générale, puis du mythe littéraire en particulier, pour arriver à la méthode d'analyse des mythes en littérature, proposée par le mythocriticien le plus célèbre, Pierre Brunel. C'est donc essentiellement, deux lois d'analyse « *flexibilité et irradiation* » qui nous ont permis de faire ressortir le mythe littéraire enfouie dans l'œuvre, à travers les variants et les invariantes du mythe d'Ophélie. Et ainsi, mieux révéler l'influence de l'eau sur la complexité de la narratrice.

Dans le second chapitre, nous nous sommes intéressées au double déchirement identitaire et sexuel de la narratrice, ainsi qu'à sa quête de soi. D'abord, crise identitaire, puisqu'elle est franco-algérienne, mais se sent étrangère dans les deux pays de ses parents. Puis, crise sexuelle, étant donné qu'elle ne cache pas son homosexualité mais avoue en même temps avoir un côté garçon manqué. Vraisemblablement, la narratrice est un personnage entre-deux et hybride en quête d'une entité perdue. Il s'est avéré que le scénario mythique a été retravaillé dans l'œuvre. L'auteur a ajouté un élément qui n'existait pas dans le scénario mythique initial

Dans le chapitre suivant, il nous est paru évident de traiter du « mal de vivre » de la narratrice. En effet, celle-ci fait face à un mal-être existentiel. Son obsession pour la mort, ses troubles psychiques et son détachement de la réalité en sont les conséquences apparentes de déchirement intérieur. De ce fait, nous nous sommes appuyés sur des définitions de la psychanalyse. Dans ce cas, il s'agit de la loi d'irradiation, puisque le thème de la folie irradie tout le texte.

Quant au dernier chapitre, nous avons abordé le thème de la mort par noyade. Un sujet qui rappelle le baigneur dans tout le corpus. Evidemment, ce sujet n'est pas innocent, vu que c'est sa mort par noyade qui a fait d'Ophélie un mythe. C'est cet invariant que Bouraoui reprend dans son livre, bien que dans celui-ci la mort ne s'effectue pas. En se remettant à la méthodologie de P. Brunel, nous avons constaté que la noyade irradiait toute l'œuvre bouraouienne. Néanmoins, celle-ci change sa signification et lui donne une nouvelle symbolisation, car la mort par noyade n'est pas effective elle est purement métaphorique. L'image du corps flottant sur l'eau revient sans cesse, ce qui *ipso facto*, donne une image assez funèbre de l'eau. L'élément liquide apparaît donc, comme la réincarnation du trépas. L'eau humanise ainsi la mort. G. Bachelard résume bien tout ce qui a été dit plus haut :

En effet, l'eau est constamment reliée à un réseau métaphorique funèbre rappelant ainsi les circonstances tragiques de la mort de la jeune fille. Ophélie est présentée comme la prisonnière du fleuve, un corps et une âme errants se laissant porter vers l'Hadès par le courant.¹

Nous tenons à préciser, combien cela était pénible de déceler le mythe enfoui dans ce texte tant il est bien dissimulé. Néanmoins, le scénario mythique et les invariants, nous ont permis après maintes lectures et relectures de déceler clairement le mythe qui s'escamote, nous voulons bien sur parler du mythe d'Ophélie.

¹ ROBIC, *Op. cit.*

Deuxième partie

Une écriture aquatique

Introduction

Au jour d'aujourd'hui, les critiques littéraires ne sont toujours pas sur la même longueur d'onde, quand il s'agit de classer, dans un genre spécifique, l'œuvre de la romancière la plus controversée de son temps, Nina Bouraoui. Quand certains hésitent entre le genre autobiographique ou le roman de fiction, pour finalement les jumeler dans un nouveau genre qui est l'autofiction, d'autres oscillent entre Le Nouveau Roman et l'écriture existentialiste. Néanmoins, ils se mettent tous d'accord sur un point, son écriture est plutôt anticonformiste à l'opposée des romans balzacien.

Effectivement, à la lecture de *Mes mauvaises pensées*, le lecteur est à la fois dérouter et impressionné par l'écriture bouraouienne et son style unique en son genre. La femme de lettres cultive l'errance dans son œuvre. Il ne faut pas attendre d'elle, qu'elle fasse dans le classique et qu'elle raconte une histoire qui cheminera d'un début vers une fin. A croire que la romancière use de toutes les techniques et les figures afin de casser toute linéarité dans son récit. Elle joue avec les mots comme elle joue avec les bribes de souvenirs qu'elle évoque.

D'autre part, ce qui noie particulièrement, les lecteurs et lectrices que nous sommes, serait sans conteste son va-et-vient permanent entre le passé et le moment de sa narration et de passer d'un ici à un ailleurs sans prévenir au préalable. Rajoutant à cela, le fait qu'il n'y ait pas de pause. D'évidence, nous avons affaire à un texte brut, sans paragraphes ni chapitres, contrairement à ce que nous étions si habituées à voir ordinairement dans les romans de manière générale. C'est à supposer que la romancière tente d'inonder le texte par un flux ininterrompu de mots, et d'engloutir son lectorat dedans. Compte tenu de ce flot de paroles, de ce tsunami de mots et de ces vagues de souvenirs qui déferlent sans arrêt avec une telle force, une telle énergie et une telle violence elle inonde et finit par asphyxier tous ceux qui s'aventurent dans cet immense océan textuel sans fin.

En raison de cette confusion, nous nous sommes demandée si *Mes mauvaises pensées* n'était pas plutôt un roman à tendance « surréaliste ». Et si Nina Bouraoui ne s'investit pas de l'écriture surréaliste afin que son écriture soit le plus fidèlement

possible représentative de son interrelation avec l'élément aquatique et tout ce qu'il draine comme imaginaire lié à cet élément. C'est ce que nous allons voir dans cette seconde partie de notre mémoire de recherche.

Pour cela, nous allons dans un premier lieu, donner un bref aperçu de ce qu'est l'écriture surréaliste, quelles sont ses principales caractéristiques ? Et comment la romancière se les est appropriées dans son roman ?

Chapitre 1 : Une écriture plongée dans le surréalisme

Après la fin de la première Guerre Mondiale 1914-1918, le monde a connu un effondrement des valeurs, un désenchantement sans précédent principalement liés aux crimes commis lors de cette effroyable guerre. C'est dans ce contexte de chaos qu'émerge une nouvelle vision du monde « Le surréalisme » qui a en horreur l'ordre établi et les conventions sociales. C'est pourquoi d'ailleurs, nombreux écrivains surréalistes se sont engagés en politique et ont adhéré au mouvement communiste afin de « transformer le monde » tel que le revendiquait Karl Marx. Ce mouvement n'a pas seulement influencé la littérature mais il s'est propagé dans les autres arts notamment la peinture. C'est donc un mouvement littéraire et artistique qui a succédé au dadaïsme¹.

Que-est-ce que donc le surréalisme ? Nous reprenons une définition prise dans *Le Manifeste du surréalisme*, publié en 1924 par André Breton, le père fondateur de ce courant littéraire, même s'il conteste son rôle de chef de file :

*SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.*²

A. Breton, dans cette définition sur le surréalisme prône la spontanéité, et met en garde contre tout excès de raison. Il ne se préoccupe ni de l'esthétique ni de la morale, mais seulement du fonctionnement de la pensée.

1. Une thématique surréaliste

Dans une autre définition il consigne noir sur blanc les grandes lignes du surréalisme qui reposent sur le refus de toutes constructions logiques de l'esprit et sur les valeurs de *l'irrationnel*, de *l'absurde*, du *rêve*, du *désir* et de la *révolte*. Nous lui reprenons sa définition du surréalisme dans *l'ENCYCLOPEDIE; Philosophique* :

¹ <http://www.etudes-litteraires.com/surrealisme.php> consultée le 22-04-2016.

² Définition d'André Breton prise dans *Le manifeste du surréalisme*, 1924, p. 09. URL: <http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-1924.pdf> . consultée le 22-04-2016.

Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.¹

Il est question des mêmes valeurs dans notre corpus. Nous faisons face aux mêmes spécificités en ce qui concerne l'irrationnel, l'absurde et les thèmes traités. C'est ce que nous allons constater dans ce qui va suivre.

1.1. Une folie surréaliste

Ce dernier sujet a déjà fait l'objet de notre étude dans la première partie. Effectivement, la narratrice nous fait part de ses troubles psychiques dès la première page du roman : « *Mon âme se dévore, je suis assiégée. Je porte quelqu'un à l'intérieur de ma tête, quelqu'un qui n'est plus moi ou qui serait un moi que j'aurai longtemps tenu, longtemps étouffé.* ». Elle y évoque également ses peurs : « *j'ai très peur de ce que je suis en train de devenir* », et ses obsessions : « *C'est une obsession chez moi, cette beauté, ce plein de beauté,* » que sa psychothérapeute appelle les « troubles d'impulsions ».

Il est également question de la folie des autres. Elle cite par exemple toujours dans la page 9 : « *A. le philosophe qui poignarda sa femme* » et qui l'aurait tué dans un « *demi-songe* », comme si « *c'était comme dans un rêve pour lui* ». Elle manifeste ainsi sa peur de commettre elle aussi le même crime « *dans un état où [elle] ne contrôlerai[t] plus rien.* »². Tout cela, est un signe de troubles psychiques dont la narratrice serait atteinte.

1.2. L'amour un thème persistant

L'amour est un thème déroutant voire tourmentent chez les surréalistes. Dans son livre *L'Amour Fou*, A. Breton écrit : « *Amour, seul amour qui soit, amour charnel, je t'adore, je n'ai jamais vécue et rapportée ton ombre vénéneuse, ton ombre*

¹ <https://unmondemoderne.wordpress.com/2011/12/29/manifestes-du-surrealisme/>. Consulté le 22-04-2016.

² BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 9.

mortelle. »¹. Que sa soit l'amour charnel, l'amour fou ou bien l'amour pur, ce thème est devenu central dans la poétique surréaliste. Les surréalistes sont amoureux de l'idée même de l'amour. Si ce thème est devenu leur affaire, c'est parce qu'il connote la liberté, l'absence de freins, les pulsions de vie, la sexualité qui est au fondement du psychisme humain. Le sentiment amoureux doit être fou et pur comme tout autre sentiment, autrement-dit il doit être sans limites, scandaleux, irrationnel mais surtout surréaliste.

C'est d'ailleurs le cas dans notre corpus. Nous ne le redirons jamais assez, la narratrice tout au long de sa narration, revient sur ses relations amoureuses homosexuelles et sur ses désirs sexuels « *je suis piégée par le désir* »² depuis sa prime jeunesse jusqu'à sa vie de femme adulte « *Avec Diane de Zurich, l'amour a un lien avec la mort,* »³ ou encore de son rapport avec l'Amie : « *C'est toujours ce mot qui revient, amour. Il s'agit d'un amour simple, d'un fil d'amour, qui tourne, tourne, tourne autour de nous,* »⁴. Aussi sa relation déchirante avec le Chanteuse : « *mais nous nous sommes trompées d'amour, nous nous sommes enfermées dans une image ; il y a tant d'amours, il y a tant de lien,* »⁵

Et même, sur son amour inconditionnel pour sa famille, en particulier pour sa maman avec qui elle forme un couple en l'absence de son père : « *ma peur est la peur du lien avec ma mère, ma peur est la peur de cet amour, ma peur est la peur de ma mère qui ne sait pas séparer son corps de mon corps,* »⁶.

Le thème de l'amour et du désir sont parties prenantes de son existence. Nous avons également traité ces thèmes dans la première partie de notre analyse, c'est pour cela que nous n'étalerons pas dessus plus que cela.

¹ BELZANE Guy, « *L'AMOUR FOU*, livre d'André Breton », Encyclopedia Universalis [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/l-amour-fou/> consulté le 31-05-2016.

² BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 174.

⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁶ *Ibid.*, p. 102.

1.3. La thématique du rêve

Après l'amour, c'est le rêve qui vient en priorité dans le champ textuel des surréalistes. Le rêve est une vraie aventure pour eux. Il est la manifestation de l'inconscient, les images qu'il contient sont désordonnées et anachroniques. Ils suivent la logique du rêve et de l'inconscient qui n'a rien avoir avec la logique de la conscience. Il rend tout réalisable, même les situations les plus inimaginables dans la vie quotidienne. Le rêve, est donc un thème de prédilection pour les surréalistes car il échappe à tout contrôle de la raison. Il est un moyen de se pénétrer soi-même et ainsi d'accéder à la connaissance ultime.

Pour les surréalistes, le rêve a une vie propre aussi importante que celle de l'état de veille. En se basant sur la théorie de Freud, selon laquelle « *le rêve serait le symbole des désirs inconscients et des tendances inavouées* »¹, A. Breton affirme que les « *questions fondamentales de la vie* »² pourraient être résolues par les rêves.

Il n'est donc pas étonnant que nous retrouvions ce thème si prisé par les surréalistes dans notre corpus. Manifestement, à quelque reprises, elle fait part de ses rêves bizarres à sa thérapeute : « *je commence à rêver de vous, c'est votre corps, mais votre visage est brouillé, je rêve aussi de mon grand-père, il a le visage d'un avocat célèbre, il m'offre des roses, il me fait la cour* »³. Dans ses rêves il y a souvent une superposition d'images et de visages : « *j'ai parfois l'image de mes dents qui arrachent la peau d'un visage, mais je ne reconnais pas ce visage, je ne l'ai jamais vu, ou plutôt je reconnais mille visage en un* »⁴. Ou encore cet autre rêve qui la travaille et et qui va dans le même sens que les autres, si nous pouvons le dire ainsi :

*Je rêve une nuit que je maquille mon père, je rêve une autre nuit que je vais voir ma grand-mère et qu'elle porte le visage de ma mère, comme un masque, je rêve que je suis un homme, parfois, je suis réveillée par le plaisir, je ne sais pas s'il arrive vraiment ou s'il vient du cerveau.*⁵

¹ Citation extraite de la page : <http://surrealisme.skynetblogs.be/archive/2008/10/13/le-reve.html> consultée le 31-02-2016.

² *Ibid.*

³ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, pp. 62-63.

⁵ *Ibid.*, p. 233.

Nous retrouvons également, ce rêve qui sort un peu du lot et qui nous a mises la puce à l'oreille, pour l'évidente raison que la narratrice fait part de son désir d'écrire un livre sous hypnose, un livre où l'inconscient est roi :

*Je fais souvent le rêve du livre idéal, qui s'écrirait dans un état d'inconscience, un livre qui dirait le secret de notre famille, un livre surgi de l'hypnose, le livre de la vérité, puisque c'est cela le grand problème : savoir ; il faut que je sache*¹

C'est à se demander presque, si ce roman n'est pas justement le livre idéal dont la narratrice en rêvait, puisque celle-ci, de ses propos mots offre un livre ouvert « *vous ne prenez aucune note alors que je déploie un livre ouvert, le livre rêvé, qui ne s'écrit pas mais qui se dit* »² à sa thérapeute à qui elle se confie, à s'y méprendre sous un état second, entre conscience et inconscience, voire même d'hypnose.

Justement, si nous avons utilisé le terme d'hypnose, ce n'est pas par hasard, car il est prisé par les surréalistes qui puisent leur technique des méthodes psychanalytiques. Il sera question de cela dans ce qui suit.

2. Entre divan et fauteuil

En s'appuyant sur la méthode que les psychanalystes utilisent dans leurs cabinets sur leurs patients, celle de « la règle fondamentale entre divan et fauteuil », une méthode expérimentale élaborée par Sigmund Freud en 1892, qui consiste dans le fait que le thérapeute écoute avec attention, sans juger ni faire la morale et n'interrompre sous aucun prétexte, son patient hystérique, allongé sur le divan, afin de lui

*laisser plus librement la parole : la « talking cure » [ou la cure par la parole], comme la nomme l'une d'entre elles, repose sur ce désir de « raconter ce qu'elle a à dire », sans intervention contraignante ou intempestive du thérapeute.*³

Les surréalistes ont donc, à partir de cette expérience, élaboré une nouvelle forme d'écriture, il s'agit de « l'écriture automatique » dont A. Breton nous fait l'éloge dans son ouvrage cité précédemment :

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 175.

² *Ibid.*, p. 15.

³ MARINI, *Op. cit.*, p. 45.

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établis en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans un état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas vous retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. [...] ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste.¹

« Écrire pour écrire » tel semble être le mot d'ordre des surréalistes. Ils prônent la libre association d'images et d'idées sans chercher un sens logique à tout ce désordre. Tout se passe dans le langage, comme il semblerait être le cas dans *Mes mauvaises pensées*.

Rappelons la situation d'énonciation de notre corpus d'étude. La narratrice, personnage-principal qui se cache derrière un « Je » anonyme, indéfinissable mais surtout insaisissable, qui est tout et rien à la fois, est dans le cabinet de sa psychothérapeute, le Docteur C. à laquelle elle se confesse sans honte ni tabou. Dans cet espace clôt, elle devient un livre ouvert dans lequel nous pouvons tout lire tout percevoir, les moindres pensées, les moindres désires et les plus inavouables des secrets. La première phrase du roman : « *Je viens vous vois parce que j'ai des mauvaises pensées* » comme la toute dernière phrase d'ailleurs : « *Quand je viens vous voir je garde l'idée d'une confession* » renforcent nos dires. Ces circonstances nous rappellent sans fausse route la règle fondamentale « entre divan et fauteuil ».

Nous sommes donc en droit de nous demander si l'écrivaine, Nina Bouraoui, n'expérimente pas cette nouvelle forme d'écriture romanesque, louée par les surréalistes, pour libérer son inconscient et ainsi sortir la tête de l'eau.

¹ BRETON, *Op. cit.*

3. Une écriture automatique

De la célèbre « écriture automatique » d'André Breton, inspirée des pratiques freudiennes où l'inconscient est le maître à bord, en résulte un discours violent, frénétique voire tsunamique.

C'est ce que nous observons dans notre corpus d'étude. Vraisemblablement, nous sommes face à une logorrhée verbale, étant donné que tout le roman n'est fait que d'un seul texte qui s'étire sur 286 pages, sans chapitres ni paragraphes.

Et de longues phrases qui s'étalent souvent sur plusieurs lignes. Certaines phrases s'étalent même sur une ou deux pages, jusqu'à causer au lecteur un vertige, un déséquilibre. Le lecteur a l'impression de s'enfoncer et de s'enliser dans le texte qui lui évoque la même sensation angoissante qu'il éprouverait dans une noyade. À l'exemple, de cette phrase qui se trouve dans les pages 59-60 et qui s'étale sur vingt-sept lignes de : « *je sais ce que je porte ce jour-là, [...]* » jusqu'à : « *[...], cette détestation.* ». Quand, ce n'est pas des courtes phrases qui se suivent et se répètent :

Je suis, à force de venir ici, à force de me raconter, entrain de perdre ma jeunesse, je suis entrain de perdre ma haine et mes désirs fous, je me contente d'être en vie, je me contente du jour qui se lève et de la nuit qui arrive, je me contente de la valse des mots. La Chanteuse ne voulait pas vieillir, elle aimait les jeunes pour garder sa jeunesse, elle aimait les jeunes pour figer sa jeunesse.¹

En effet, la narratrice du début jusqu'à la fin du texte, s'exprime sans s'arrêter, tout comme un torrent qui se divise dans un fleuve en furie. Il n'y a pas de pause. Elle est comme emportée par des spirales de mots :

Avant j'écrivais dans ma tête, puis j'ai eu les mots, des spirales de mots, je m'en étouffais, je m'en nourrissais ; ma personnalité s'est formée à partir de ce langage, à partir du langage qui possède²

Elle n'arrive pas à contrôler ses pensées, et même elle ne veut pas les contrôler : « *je n'exercerai pas cette censure, je n'en ai pas besoin, je n'ai pas honte de ma parole* »³.

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*

Elle se laisse aller dans ses souvenirs et à l'intérieur de son être le plus profond et le plus obscur. À croire que, son inconscient a prit le relais, tant ses idées, ses réflexions et ses souvenirs ne semblent avoir ni tête ni queue. Nous n'arrivons pas à trouver son fil d'Ariane qui nous aiderait à suivre la succession logique de ses idées, à l'image de ce passage où elle n'en finit pas de parler, sans que nous puissions vraiment comprendre où veut-elle en venir ; de l'appartement qu'elle occupait avec sa maman à Paris, elle passe à un bruit de fond qui la gêne qui pourrait être le bruit de la mer, pour arriver aux hommes de sa famille sans qu'il y est de lien logique entre eux :

[...] Au 118, quand je n'arrive pas à dormir, que j'écoute sous mes draps la radio, que je sens ma mère, si près, et que je suis gênée d'être si près du corps parce que je ne suis plus un enfant, puis j'écoute mon walkman, fort, très fort, parce qu'il faut aussi taire ce bruit en moi, dans la chambre, qui va de ma tête vers la fenêtre, qui va de mon corps contre le corps de ma mer, ce bruit de la nuit qui enveloppe, le bruit des peaux, le bruit des images, le bruit de la peur toujours, qui grandit, si vite, c'est elle que je frappe tous les jours avec ma raquette de tennis en faisant des balles sur le parvis des tours du front de Seine, je me vide, de tout, je détruis toutes les images de mon enfance, la plage, les sentiers de Chréa, le bateau pneumatique, les cirques de Tipaza, les préaux de l'immeuble, ma chambre, [...] ; mon père est en voyage, mon grand-père algérien est dans ma mémoire, mon grand-père français est dans le silence.¹

Tout est décousu, désordonné presque chaotique. La raison laisse place à un sentiment d'irrationalité, c'est peine perdu que de chercher un sens à tout se courent de mots qui se déversent à la manière d'une tumultueuse chute d'eau dont la source est inépuisable.

Ou bien, serait-ce précisément l'absence de raison qui fait la logique de sa narration ? En tout cas, ce genre de passage ininterrompu sur plusieurs pages où la narratrice se déverse sans arrêt comme une coulée verbale à la manière d'un fleuve qui se jetterait en mer, nous en retrouvons dans tout le texte. Il serait herculéen de les extraire tous. Cependant, nous allons en extraire un autre pour montrer à quel point le discours de la narratrice paraît décousu, haché et manquer de sens logique :

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, pp. 102-104.

Un jour, à Alger, nous allons au Festival de la magie, c'est ma première nuit à l'extérieur, [...] la peur chaude quand je plonge dans les rouleaux du golf de Sartène ; alors on s'assoit, la scène est grande, il y a un rideau noir, c'est toujours la nuit, c'est toujours le désir d'y rester, [...], je suis à l'intérieur de ma tête, je vois tout, je retiens tout, je sais la vitesse de ma mémoire, je peux me la représenter ainsi : un câble de dynamite en feu, comme les images de mon feuilleton « Mission : impossible » ; il y a l'homme qui découpe la femme en morceaux, il y a le lanceur de couteaux, il y a l'homme aux tourterelles, il y a la femme dans l'aquarium,[...], et puis il y a le tonnerre, les éclaires, et les faisceaux lumineux, c'est la peur chaude, vous savez, c'est mon corps dans la nuit et c'est le cœur du spectacle : l'hypnotiseur.[...] »¹

Vraisemblablement, il n'y a que l'écriture automatique qui pouvait rendre compte le plus fidèlement possible du trop plein de paroles et des troubles psychiques qui rendent la narratrice aussi insaisissable et incontrôlable qu'un maelstrom.

D'autre part, ce non-sens et cette coulée verbale font que le texte soit en mouvement, comme une mer sans cesse balayée par les vents. La vitesse du texte reste rapide et même asphyxiante à l'image d'un tsunami qui se déferlerait sur nous. Nous allons analyser plus en détail le rythme du texte pour voir ce qui le rend aussi flottant et mouvementé.

4. Un rythme frénétique

G. Genette entend par la vitesse du récit « *le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages.* »². Dans ce cas, nous allons étudier la catégorie de la durée qui nous permettra de déterminer les limites temporelles de la fiction qui se mesure en minutes, heures et jours...etc. et la longueur du texte qui lui se mesure en nombre de lignes de paragraphes et de pages indispensable à la narration, ce qui nous aidera à déterminer le rythme du récit.

Nous tenons toutefois, à préciser que cette tâche ne sera pas des plus faciles pour nous, étant donné, comme nous l'avons souligné plus haut, que notre corpus d'étude n'a ni paragraphes ni chapitres. Et dans lequel la narratrice ne donne presque

¹BOURAOUI, *Op. cit.*, pp. 215-216.

² GENETTE, *Op. cit.*, p. 123.

aucune indication temporelle qui nous permettrait de situer l'histoire dans une période précise, puisqu'il n'y a pas d'histoire, autrement-dit il n'y a pas de diégèse avec un début, un milieu et une fin.

4.1. Une ponctuation singulière

Tel que nous l'avons signalé plus haut, il n'y a pas que le contenu qui rend compte d'une fragmentation dans le récit, la ponctuation rend également compte d'un morcellement à une échelle inférieure. Il est évident que l'auteure fait un usage singulier de la ponctuation qui est plus que présente dans le roman et épouse ainsi son rythme.

Nous sommes donc, obligées de procéder à la considération de la vitesse du texte en analysant la ponctuation dans le roman. Comme nous l'avons précisé ci-dessus, notre texte se prolonge sur deux-cent-quatre-vingt et six pages, sous forme d'un océan de mots et de phrases sans fin. Il serait titanesque de compter le nombre de lignes ou de phrases, dans la mesure où l'auteure fait usage de courtes phrases ou bien de longues phrases entrecoupées par des virgules mises ici, et là. Ce sont ces dernières qui nous intéressent et qui vont nous permettre de dégager le rythme du récit.

4.1.1. L'afflux des virgules

Il est vrai, nous avons remarqué l'abondance des virgules, dans cette œuvre. Les virgules sont partout dans le texte, après chaque mot, chaque verbe. Elles sont placées n'importe où par la romancière qui semble défier les académiciens de la langue française.

Cet extrait nous donne un aperçu de ce flux de virgules qui occupent tout l'espace et de l'absence des autres signes de ponctuation :

La terre du cimetière est glacée, je suis ma grand-mère, qui elle-même suit le cercueil de sa fille, elle tient à la main les fleurs de son jardin, mon cousin porte le cercueil de sa mère, j'avance, je regarde la terre, je regarde mes chaussures, j'avance, une pluie gelée tombe sur nos corps, j'avance et je reste dans le souvenir de ma tante qui dansait au mariage de son fils, je ne sais rien des derniers jours, je ne sais rien

de ses derniers mois, nous sommes une famille éclatée et c'est la raison de ma présence, ici, dans votre cabinet, je répare les liens ;¹

Cette seule phrase longue de plus de vingt lignes est entrecoupée d'au moins vingt virgules placée au gré du hasard, comme nous le voyons dans cet exemple où la virgule est placée directement après le verbe, lorsqu'elle dit : « *j'avance, je regarde la terre,* » et qu'en suite au lieu de mettre un point car sa phrase est finie, elle remet une autre virgule : « *je regarde mes chaussures, j'avance, [...]* », ce qui fait que le rythme reste accéléré, d'autant plus que la narratrice utilise des verbes de mouvement « avancer » et « suivre » qu'elle conjugue au présent de l'indicatif, comme si elle était vraiment en mouvement et que son récit bouge avec elle. Ce qui nous évoque, ici, l'image des eaux en mouvement, un mouvement violent.

Nous avons relevé d'autres exemples où la subversion des virgules et les expressions employées par l'auteure font que le rythme monte crescendo, comme une vague qui plus elle s'approche, plus elle prend en hauteur et plus elle accélère la cadence :

Je suis sans limites avec Diane de Zurich, quand je l'appelle dans la nuit, je la suis dans la rue, quand je prends son train, quand j'attends devant elle, quand nous nous disputons un jour, je suis sans limites quand je monte un sentier avec mon grand-père vers un château à l'abandon, [...], je marche vite, il marche derrière moi, je ne m'arrête pas, il ne dit rien, il est épuisé, et il monte, il monte, je suis sans limite quand je me dis qu'il pourrait mourir de cela, de ma force, je suis sans limite, [...], je suis sans limites quand je cherche la raison de cette peur, [...], « Monte mon petit, monte, ne t'arrête jamais ;²

Ici, comme dans l'exemple qui précède et comme d'ailleurs dans pratiquement tout le livre, les virgules sont omniprésentes jusqu'à causé une impression d'étourdissement. Par ailleurs, nous ressentons que le texte se meut grâce, en outre aux verbes de mouvement employés par la romancière, en l'occurrence, dans cet extrait les verbes « monter » et « marcher », également par l'adverbe « vite », mais aussi cette expression « je suis sans limites » qui revient cinq fois en moins et qui nous fait comprendre que le récit va vite que sa vitesse est sans limites que nous pouvons pas l'arrêter ou le freiner. Nous retrouvons le même procédé dans cette logorrhée verbale,

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 81.

² *Ibid.*, p. 87.

où il pleut des virgules à ne plus en finir et où la romancière a choisi des termes qui sont en rapport avec la vitesse « vite », « circuler » et « au fur et à mesure » :

C'est avec l'alcool que la colère se retire, lentement, et comme je n'aime pas boire, je vais vite, avec le vin, avec le champagne, je vais vite vers une forme d'ivresse, que je contrôle toujours, parce qu'elle n'est rien face aux forces de la colère, et mon père est comme moi, alors, la colère circule, et c'est mon grand-père qui la prend, et au fur et à mesure du déjeuner il ne se retient plus, il parle, il parle, il parle de l'Afrique, de l'Irak, du Maghreb, il a peur de tout, il a peur qu'on lui vole son argent, ce que j'entends ainsi : on lui a déjà volé sa fille.¹

4.1.2. Les points d'interrogation

Même quand la narratrice emploie des phrases interrogatives, des questions ouvertes auxquelles elle n'attend pas forcément de réponse, le rythme ne ralentit pas. Bien au contraire, il semble s'accélérer de plus en plus, et donc la vitesse du récit reste rapide, à l'exemple de ce passage où elle essaye de comprendre qui elle est :

Qui je suis, ce jour de février dans la propriété de madame B. ? Qui je suis quand je tue une vingtaine de crapauds réfugiés dans un puits sec ? Qui je suis quand je crois voir des yeux qui me regardent dans les feuillages ? Qui je suis quand j'oublie ma mère qui attend mon appel téléphonique, couchée dans sa chambre ? Qui je suis quand je ne veux plus quitter madame B. ? Qui je suis quand je pense que je pourrai changer de famille ?²

Nous remarquons, de plus que la syntaxe de ces phrases interrogatives est plus ou moins chamboulée. Au lieu de placer l'auxiliaire « être » directement après le pronom interrogatif « Qui » tel que c'est ordinairement, l'usage dans de la grammaire française, l'auteure préfère placer d'abord le sujet « Je ». C'est-à-dire, au lieu de « Qui suis-je ? » elle formule autrement sa question : « Qui je suis ? », ce qui atténue son interrogation.

4.1.3. L'absence des points

Si la vitesse du récit est accélérée, si aussi, du ai fait de à la quasi inexistence des points. En effet, rare sont les passages où nous pouvons observer la présence des

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 162.

² *Ibid.*, p. 135.

points. Même lorsque nous tombons sur des extraits où, cette fois, ce sont les points qui dominent, leur fonction qui consiste à faire une pause, donc de ralentir le rythme, ne se ressent nullement. Un point aurait, à peu de chose près, la même fonction qu'une virgule, tel que nous le percevons dans ce passage-ci : « *Il se passe quelque chose dans cette nuit, ma mère ne veut plus rentrer chez elle. Elle n'en a pas la force. C'est la masse sur son poumon, c'est le corps de plomb qui prend tout.* »¹ Ces phrases ne sont pas complète de sens, mais leur enchaînement fait qu'elles se complètent et que nous avons l'impression qu'il n'y est pas de pause.

4.1.4. L'abondance des points-virgules

Au lieu des points, nous retrouvons, la présence *suréminente*, de ce signe de ponctuation qui joue un rôle intermédiaire entre celui d'un point et celui de la virgule, le point-virgule qui fait avancer le récit presque aussi vite que si c'était des virgules :

Je regarde l'intérieur du corps de ma mère fixé sur sa radio ; j'y vois des trous et des crevasses, j'y vois tout le parcours d'amour, tout le parcours de tristesse ; il y a une petite tache qu'on appelle masse ; il faudra vérifier.²

Ce genre d'exemples recouvre tout le livre, nous pouvons en dégager à chaque page ou presque. Néanmoins, nous nous en contentant de cela, car il nous semble qu'ils ont mis le point sur le rythme accéléré et frénétique du roman.

Bouraoui casse et subvertit tous les canons esthétiques. Il n'est plus aucun doute, l'écriture bouraouienne est aussi déchainée que pourrait l'être une mer en pleine tempête. En empruntant l'écriture automatique aux surréalistes, la romancière a voulu et a pu mettre en connexion l'état d'âme de la narratrice, les tourments qui sévissent en elle et sa jonction avec l'élément aquatique, par le moyen de son écriture. Autrement-dit, l'écriture dans *Mes mauvaises pensées* reflète à s'y méprendre le mouvement de l'eau, cet élément aquatique dans lequel baigne la narratrice aquaphobe.

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 280.

² *Ibid.*

4.2. Tonalité et sonorité en trombes

Il n'y a pas seulement la syntaxe qui crée un rythme dans le roman. L'écriture en elle-même crée une sensation rythmique par la multiplication des phénomènes : *parallélismes*, *allitérations* et les *assonances* auxquels Bouraoui à recours pour poétiser son écriture, et qui rappelle le bruit des vagues en mer, du moins pour nous.

4.2.1. Les parallélismes

Nous relevons à plusieurs endroits dans le texte, des parallélismes, ces figures de style qui consistent en la juxtaposition de deux membres de phrases rythmiques, en voici une dans la page 14 : « *je n'ai rien parce que ma mère aurait pleuré, je n'ai rien dit parce que je pense qu'il est important d'avoir des zones d'ombre dans sa vie.* ». Une autre dans la page 87 : « *comme il y a un roman dans roman, comme il y a des phobies à partir d'une seule phobie.* ». Et les deux derniers exemples sont extraits de la page 52 : « *Cette femme est la chance de ma vie, cette femme* », « *cette femme est l'amour de la vie.* »

4.2.2. Les allitérations

L'allitération, cette figure de style où une même consonne se répète dans des mots qui se suivent, à l'image de ces exemples extraits à différents lieux du roman. Nous en avons choisi uniquement trois mais qui rappellent, un tant soit peu, les sons répétitifs émis par le mouvement incessant des vagues : « *ma mère reste la mère nourricière et la mère qui rêve* »¹. Ici c'est le retour du son /R/ qui nous interpelle. Nous avons un autre exemple la page 33 où c'est le son /S/ qui revient d'une manière stridente et qui agresse les oreilles : « *Nous sommes ensembles et nous sommes si désunies.* ». Nous retrouvons aussi la répétition du son /M/ qui nous renvoie au « m » de la mer dans notre corpus :

*Ma mère est ma forteresse, ma mère est ma boule d'amour, ma mère respire bien aujourd'hui, ma mère a été choisie par le soleil, c'est vraiment la plus jolie des mamans, ma mère.*²

¹ BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 125.

4.2.3. L'assonance

L'assonance est également présente dans pratiquement toute l'œuvre, les extraire toutes serait démesuré, c'est pour cela que nous nous contentons seulement de trois esquisses, à la page 166 : « *Aime-moi. Non. Je t'en supplie, aime-moi. Non.* » *Nous rentrons.* », ici, nous remarquons la répétition de la voyelle /On/. Aussi à la page 87 : « *quand je monte un sentier avec mon grand-père vers un château à l'abandon, c'est le mois d'août, il fait très chaud, nous sommes tous les deux,* », dans cet exemple c'est le son /O/. Et à la page 211, c'est également le son /On/ qui revient : « *je garde l'image d'une femme au bord de l'eau, je garde ses mots sur moi : « La mer c'est bon pour le sang.* ». Le son acoustique « on » dégagé par la répétition de la voyelle « o » nous rappelle le mouvement circulaire de l'eau et des vagues qui se forment.

L'emploi de toutes ces figures de style donne une certaine musicalité et sonorité au texte. Tous ces sons : [m], [o] et [on] qui se répètent à longueur de temps, nous rappelle le bruit de la mer et des vagues qui déferlent sans cesse sur les plages.

Par ailleurs, l'auteure fait usage d'une autre figure de style, il s'agit des homophones : « *Chacun de deux ou plusieurs mots qui ont une prononciation identique mais un sens différent, que ces mots soient homographes ou non.* »¹. Nous retrouvons les mots : Mer et Mère partout dans le texte, mais des fois ils sont mis l'un à côté de l'autre, comme dans cet exemple à la page 32 : « *je suis au-dessus de la mer, comme je pourrais être au-dessus du corps de ma mère* ». La ressemblance acoustique et graphique de ces deux termes crée une certaine musicalité, un certain rythme qui nous fait penser instinctivement au bruit de fond de la mer. Mais également, cela crée une certaine confusion à l'oral. Cette embrouille entre les termes « mère » et « mer » produit un effet esthétique. Car celui qui écoute ne saurait s'il s'agit de la mer ou de la mère. Et nous nous demandons si la mer serait une mère, ou bien si c'est la mère qui serait une mer ?

¹ Définition prise dans le Dictionnaire Antidote.

Chapitre 2 : Une écriture cyclique

Bouraoui use également d'un autre moyen qui fait que le lecteur se noie dans le texte. Il s'agit des répétitions que nous retrouvons à chaque ligne et à chaque page. Ce qui est d'autant plus remarquable dans ce roman, c'est la présence de deux sortes de circularité, la première thématique qui se dégage à travers les réminiscences, et la seconde dans le langage lui-même, ici, notamment les anaphores et le leitmotiv. D'ailleurs, ce débordement de réitération crée une forme circulaire du texte, métaphoriquement cela nous évoque le cycle de l'eau.

Rappelant que les surréalistes sont également friands de cette figure de style, même s'ils se disent être contre toute esthétisation du texte. Nous retrouvons souvent dans leurs textes des répétitions qui selon, Michel Foucault¹, sont caractéristiques de la pensée moderne, et des réitérations déconcertantes qui mettent en place une forme circulaire du récit.

Dans le souci de mieux développer cette idée de circularité, nous allons faire une analyse en deux parties. La première au niveau thématique et la seconde au niveau langagier.

1. Circularité thématique

Nous l'avons démontré dans la première partie de notre travail, la narratrice n'en finit jamais avec ses souvenirs qu'elle répète sans cesse avec frénésie et véhémence. Une odeur, une couleur et un paysage suffit à lui rappeler un souvenir. Cette pratique est appelée la *réminiscence*, comme dans cet extrait où la musique d'un accordéon lui rappelle l'Algérie : « *Dans le métro quand je viens vous voir, il y a ce joueur d'accordéon qui joue la Kazatchok, c'est Alger à nouveau : le soleil dans notre appartement, la mer, les montagnes noires de l'Atlas [...]* »².

¹ BARDECHE Marie Laure, in *Francis Ponge ou la fabrication de la répétition*, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 12. Cité par KHAOUANE Zahir dans *La circularité de l'écriture dans L'Escargot entêté de Rachid Boudjedra*, Mémoire de Magister, université de Bejaïa, 2006.

² BOURAOUI, *Op. cit.*, p.16.

Il ne serait pas inutile de rappeler que l'écriture bouraouienne a été dès son tout début assimilée par la critique littéraire à celle de Proust notamment, en raison des réminiscences continuelles que nous retrouvons pour ainsi dire, dans toute l'œuvre de Bouraoui. Cette figure de style est associée à Proust et à sa madeleine :

*Le terme réminiscence nous vient du latin *reminiscentia*. Il est utilisé dans le langage philosophique comme synonyme de « ressouvenir ». La particule initiale « re » évoque ici une dimension d'éloignement, d'informations qui ont été oubliées depuis longtemps et dont il n'y a que de légères traces dans l'esprit (...) La réminiscence s'inscrit dans la réactualisation des anciens moments et dans la capacité à revenir vers une réalité à la fois antérieurs et intérieure en s'appuyant sur l'affectif.¹*

Commodément, la réminiscence dénote la remémoration involontaire. C'est-à-dire, que l'auteur ou le narrateur est submergé par des flux de souvenirs remontés de sa mémoire intentionnellement, sans qu'il s'y attende.

C'est exactement, à cela que nous avons à faire dans *Mes mauvaises pensées* où la narratrice dans un état presque d'inconscient fait appel à sa mémoire pour déterrer les souvenirs les plus enfouis en elle mais sans pour autant qu'elle puisse les contrôler ou les ordonner :

[...] il y a la lumière noire de l'hiver, il y a l'odeur du grenier où nous prenons des habits pour nous déguiser, il y a le petit salon bleu, les médailles de Napoléon, les vases de Chine, tous les trésors de mon grand-père dont le visage reste absent de mes souvenirs.²

La répétition de « *il y a* » prouve bien que la narratrice rappelle des souvenirs qu'elle n'a pas convoqués délibérément.

Toute l'œuvre regorge de réminiscences, nous en avons déjà fait part dans la première partie de notre travail. En voici un autre exemple dans la page 15 :

Ma dernière mauvaise pensée se fixe au corps de mon père, j'ai eu l'image de son éventration ; je m'en suis tant voulu que j'ai fouillé dans mon enfance, j'ai cherché une image innocente : mon père dans la cuisine d'Alger.

¹ NASRI, *Op. cit.*, pp. 302-303.

² BOURAOUI, *Op. cit.*, p. 22.

2. Circularité langagière

Pour mieux appuyer notre idée de circularité de l'écriture, nous allons extraire les anaphores qui comme les autres figures de style enveloppent et noient tout le texte et toute la pensée de la narratrice aquaphobe.

L'anaphore c'est la répétition d'un mot ou d'un groupe de mot en tête de phrases ou de vers successifs. L'anaphore est très fréquente en poésie à toutes les époques. Son effet est généralement celui du retour lancinant, parfois celui de l'incarnation ou de la prière.¹

Nous en retrouvons dans toute l'œuvre, il en est même récurrent. Presque chaque mot et chaque phrase qui sont répétés. Dans l'exemple qui suit, il y a la répétition du pronom personnelle « vous », dans la page 12 : « *Vous êtes entre nous deux. Vous serez mon père, vous serez ma mère, vous serez ma sœur, vous serez l'Amie, vous serez le monde entier.* ». Ou bien dans la page 59 où le lexème « ici » est répété au début : *ici c'est notre appartement, ici c'est toute notre vie, ici ce n'est pas l'hôpital. Ici, c'est le lieu de notre jeunesse.* ». Nous avons également relevé dans la page 74 une autre anaphore : « *Je ne suis plus jeune parce que la jeunesse est dans l'innocence ; je ne suis plus jeune, dans le train qui nous emmène à Rennes pour l'enterrement de ma tante,* ». En plus de l'effet de circularité, ces anaphores créent une certaine musicalité.

Le leitmotiv est également très présent dans l'œuvre. La même idée qui circule dans le texte et qui renvoie au même sens. Ses mauvaises pensées ne sont jamais loin et sont d'ailleurs la raison de tout ce flux de paroles, de cet océan de mots. En voici des exemples : tout d'abord à la page 9 : « *Je viens vous voir parce que j'ai des mauvaises pensées.* ». Pareil dans la page 23 : « *le désir de tuer, dans mes mauvaises pensées, est aussi le désir de me tuer.* ». Et encore à la page 123 : « *Dans mes mauvaises pensées, il y a la vision de cette peau que j'ouvre avec le couteau et de ces viscères que je déchire comme un tissu fin,* ». La narratrice répète la même idée dans d'autres endroits, nous nous contentons cependant que de cela qui nous semble bien résumer cette idée de répétition.

¹ BERGEZ Daniel, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Ed. ARMNAD COLIN, coll. Lettres Sup, Paris, [1994] 2005.

La narratrice se retrouve piégée dans ce vaste océan de souvenirs et se perd dans ce labyrinthe mémoriel. Pourtant, elle finie toujours par revenir au point de départ, ce qui crée une forme circulaire qui nous fait penser métaphoriquement au cycle de l'eau. Atteste de cela la dernière phrase du livre «*Quand je viens vous voir, je garde l'idée d'une confession* » qui fait écho à la première page phrase «*Je viens vous voir parce que j'ai des mauvaises pensées.* ». Ainsi, la boucle est bouclée.

Conclusion

À partir des éléments évoqués dans la deuxième partie de notre travail de recherche, des valeurs portées par le mouvement surréaliste et de tout ce que nous avons pu observer dans l'œuvre bouraouienne, nous pouvons affirmer ou presque, que la romancière ne pouvait nous rendre compte et nous faire part des tourments et des troubles qui sévissent la narratrice et condenser tout son flux de paroles qu'en empruntant la nouvelle forme romanesque associée au surréalisme, qui n'est autre que l'écriture automatique. Une écriture qui témoigne le plus fidèlement possible de l'agitation, du désordre et du trop-plein de pensées qui taraudent la narratrice en détresse.

Évidemment, notre but n'est pas de faire une critique psychanalytique de la narratrice, ni même de classer cette œuvre dans le courant surréaliste, mais de démontrer - et nous espérons l'avoir fait - que Nina Bouraoui a eu recours à l'écriture automatique, dans le souci de mieux nous faire ressortir les tribulations et les vices qui tracassent le personnage principal dans *Mes mauvaises pensées* et que, naturellement tous cela est en fusion avec l'eau. Cet élément liquide n'est jamais loin, il est, *ad vitam aeternam*, présent dans ses pensées, dans ses moindres souvenirs, il baigne partout dans ce récit que nous pouvons surnommer d'« aquatique ».

Conclusion

Générale

Tout au long de notre travail, nous nous sommes interrogées sur l'influence potentielle de l'élément aquatique sur la narratrice de *Mes mauvaises pensées*, et éventuellement sur l'écriture de la romancière.

C'est donc à cela que notre travail de recherche est consacré. À l'issue de notre analyse, nous supposons que les hypothèses établies au préalable sont justifiées, étant donné que les conclusions auxquelles nous sommes parvenues y conforment acceptablement.

Evidemment, nous ne prétendons pas avoir percé les secrets de cette œuvre bouraouienne si controversée. Néanmoins, nous avons tenté une nouvelle démarche afin de rendre plus claire ce roman et de faire ressurgir à la surface tous les revers qui s'y camouflent, mais surtout pour répondre à nos interrogations premières.

L'écriture de soi permet à l'auteure d'évoquer clairement son hybridité, tant au niveau identitaire de part sa double origine franco-algérienne qu'au niveau sexuelle, car elle fait souvent allusion à sa bisexualité, caractère qui fait penser au mythe de l'androgynie dont nous en avons déjà parlé.

Afin d'amener à bien notre enquête, en ce qui concerne la manière dont l'eau serait le reflet du personnage principal dans *Mes mauvaises pensées*, nous avons fait appel à la théorie de la mythocritique, plus précisément à la méthodologie d'analyse proposée par Pierre Brunel, concernant les trois lois d'*émergence*, de *flexibilité* et d'*irradiation*. Ainsi, qu'à la théorie des quatre éléments élaborée par le théoricien de renom, Gaston Bachelard. Cela nous a permis de déterminer clairement le rôle joué par l'élément aquatique dans cette œuvre.

Toutefois, nous voulons préciser une chose, si nous avons eu recours à la théorie de la mythocritique, c'est uniquement dans le souci de démontrer à travers le mythe d'Ophélie le lien complexe qui lie la narratrice aquaphobe à l'élément aquatique. D'ailleurs, nous invitons et nous laissons à d'autres chercheurs le soin de faire une analyse mythocritique sur ce roman.

Après avoir fait le tour de la question sur ce qui rattache la narratrice personnage-ambivalent à l'élément liquide, nous nous sommes ensuite, intéressées dans la seconde partie, à l'écriture bouraouienne. Une écriture fragmentée et morcelée tout comme la narratrice d'ailleurs.

En effet, sous un « *Je* » anonyme et insaisissable, nous est fait le récit d'une autobiographie lacunaire, anachronique et désordonnée, même la spatio-temporalité est morcelée. Cela révèle des troubles psychiques dont souffrirait la narratrice. L'écriture serait donc pour elle une sorte de thérapie. Elle tenterait de soigner ses maux par les mots.

Ce livre étant constitué que d'un seul texte qui s'étale sur plus de deux-cent pages, rend sa lecture asphyxiante. Le lecteur fait face à un océan de paroles qui se suivent et se répètent telles des vagues en mer agitée. C'est véritablement un tsunami verbal.

Cette forme d'écriture rappelle, à tout point, l'écriture automatique tant prisée par les surréalistes, à l'instar d'André Breton. La narratrice, dans le cabinet de sa thérapeute, laisse libre cours à son inconscient. Son discours est non maîtrisé, il est sans limite et sans frontière. La raison n'a pas sa place dans son récit. Comme nous l'avons précisé plus haut, il n'y a que l'écriture automatique qui puisse faire surgir à la surface les tourments et les troubles qui affectent la narratrice perturbée, et ainsi assécher son trop-plein et son flux de paroles.

En résulte de cette envie de se raconter une logorrhée verbale qui n'en finie pas. La narratrice en conflit avec son *Moi* intérieur, remonte au plus profond de sa mémoire pour en extraire des souvenirs de sa prime jeunesse, enfouies depuis trop longtemps en elle. Toutes ces remémorations et réitérations ont créé une forme circulaire qui nous a fait penser au cycle de l'eau.

De toute l'œuvre se dégage une isotopie de l'eau, que cela soit à travers les termes employés par l'écrivaine ou bien par l'usage de métaphore, d'où le titre de cette seconde partie « Une écriture aquatique ».

Nous arrivons au bout de notre réflexion. Nous espérons avoir touché notre but et répondu correctement à notre problématique. Nous devons admettre que ce corpus est riche et ne peut se réduire qu'à cette idée de symbolique de l'eau.

Bibliographie

1- Corpus étudié

- BOURAOUI Nina, *Mes mauvaises pensées*, Ed. Stock, Paris, 2005.

2- Autres œuvres littéraire citées

- BOURAOUI Nina, *Garçon manqué*, Ed. Stock, Paris, 2000.
- SHAKESPEARE William, *Hamlet-Othello-Macbeth*, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », Paris, 1984.

3- Ouvrages théoriques

- ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature françaises*, ARMAND COLIN, Paris, [1969] 1998.
- BENOIST Luc, *Signes, Symboles, et Mythes*, Liban, Ed. Point Delta, coll. Que sais-je ? 2012.
- BERGEZ Daniel, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Ed. ARMAND COLIN, coll. Lettres Sup, Paris, [1994] 2005.
- BERGEZ (Daniel), BARBERIS (Pierre), DE BIASI (Pierre-Marc), MARINI (Marcelle), VALENCY (Gisèle), *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, DUNOD, coll. « Lettres Sup », Paris, [1990] 1999.
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Ed. Flammarion, 1924.
- BRISSON Luc, *Platon, Le Banquet « Introduction »*, Ed. Flammarion, Paris, 1999.
- BRUNEL Pierre, *Mythocritique Théorie et parcours*, Ed. PUF, Paris, 1992.
- CHEVEREL Yves, « *Mythes et Formes Littéraires* », in : *La Littérature comparée*, Ed. PUF, coll. Que sais-je ?, Paris, 1989.

- DURAND Gilbert, *Structure Anthropologique de l'imaginaire*, DUNOD, Paris, 1992.
- ELIADE Mircea, *Aspect du mythe*, Ed. Gallimard, Paris, 1966.
- GERARD Genette, *Figures III*, Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1972.
- ROUSSET Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Ed. ARMAND COLIN, Paris, 1978.

3- Mémoires et Thèses

- BAAYOU Ahcène, *Interculturalité et éclatement des codes dans CES VOIX QUI M'ASSIÈGENT d'ASSIA DJEBAR*, Mémoire de Magistère, université Mentouri de Constantine, 2007.
- BENMAHAMED Ahmed, *L'écriture de Nina Bouraoui : Eléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de maîtrise, université de Toulouse Le Mirail, 2000. www.limag.refer.org
- DOMSOVA Lucia, *Le mythe de l'androgynie dans le roman de Jacqueline Harpman Orlanda Lucia*, Mémoire de maîtrise de la Faculté de Lettres, université de Brno, 2008. URL : https://is.muni.cz/th/178518/ff_b/Le_mythe_de_l_androgynie_dans_le_roman_de_Jacqueline_Harpman_Orlanda.pdf, consulté le 27-02-2016.
- GARCIA MARTINEZ, Karla Cynthia, *Enjeux identitaires dans Garçon manqué et Mes mauvaises pensées de Nina Bouraoui*, Mémoire de la Maîtrise en Etudes Littéraires, université du Québec à CHICOUTIMI, 2009. <http://constellation.uqac.ca/131/> consulté le 20-02-2016.
- KHAOUANE Zahir, *La circularité de l'écriture dans L'Escargot entêté de Rachid Boudjedra*, Mémoire de Magister, université de Bejaïa, 2006.
- NASRI Zoulikha, *Poétique du morcellement dans l'œuvre de Nina Bouraoui*, thèse de doctorat, université de Bejaïa. 2012.

4- Revues

- KRAENKER Sabine, *Des écrivains à identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain : Karin Bernfeld, Nina BOURAOUI, Assia Djébar, Wajdi Mouawad*, Synergies Pays Riverains de la Baltique n°6- 2009.
- RAJOTTE Pierre, « *Mythes, mythocritique et mythanalyse : théorie et parcours* », in *Nuit blanche, magazine littéraire*, n°53, 1993.
<http://id.erudit.org/iderudit/21494ac>.
- YAHIA OUAHMED, (Karima), *De la double origine à l'être-deux dans l'écriture de Nina Bouraoui*, Synergies Algérie n°7- 2009.

5- Articles

- BELZANE Guy, « *L'AMOUR FOU*, livre d'André Breton », Encyclopedia Universalis [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/l-amour-fou> consulté le 31-05-2016.
- BIVONA Rosalia, « *Nina Bouraoui : une écriture migrante en quête de lieu* », Palerme. URL : <http://www.limag.com/Textes/Collimmigrations2/Rosalia%20BIVONA.htm> consulté le 02-04-2016.
- BRETON André, « *Le manifeste du surréalisme* », 1924. URL: <http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-1924.pdf>, consulté le 22-04-2016.
- BRISSON Luc, « *Platon, Le Banquet « Introduction »* ». URL : <http://ekldata.com/rUmJ7x2VWcV-WnXfZW3XWbQgcOU/Platon-Le-Banquet.pdf>, consulté le 27-02-2016.
- CHIBANI Ali, « *Mes mauvaises pensées, écriture de la vie, récit de morts.* » URL: <http://la-plume-francophone.com/2009/01/15/nina-bouraoui-mes-mauvaises-pensees/> consulté le 27-11-2015.

- DURAND Gilbert, « *Symbolisme des Eaux* », Article écrit dans Encyclopédie UNIVERSALIS 2012.
- GUILLEMETTE Lucie, LEVERESQUE Cynthia, « *La NARRATOLOGIE* », Site Internet de Théories sémiotique, URL : <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> page consultée le 30-05-2016.
- LAFLAMME, Elsa, « *Il faut déconstruire avant de construire, Mes mauvaises pensées de Nina Bouraoui* », Spirale : arts. Lettres. Sciences humaines, n°209, 2006. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/17626ac>
- ROBIC Myriam, « *Symbolique de l'eau dans les représentations d'Ophélie chez T. De Banville* », Article de l'Université de Rennes II. URL: https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%206/eqx6_Robic.html

6- Biblio Web

- « *Elaboration du mythe littéraire : L'Ophélie fin de siècle, un personnage Shakespearien ?* » Revue d'Histoire littéraire de la France. URL : <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-1-page-105.htm> consulté le 27-02-2016.
- <http://www.etudes-litteraires.com/surrealisme.php> consulté le 22-04-2016.
- <https://unmondemoderne.wordpress.com/2011/12/29/manifestes-du-surrealisme/>. Consulté le 22-04-2016.
- <http://surrealisme.skynetblogs.be/archive/2008/10/13/le-reve.html> consulté le 31-02-2016.

7- Dictionnaires

- Antidote.
- Encyclopédie Universalis, 2012.

Table des matières

| | |
|---|----|
| <u>Introduction Générale</u> | 4 |
| <u>Première Partie : Le complexe d'Ophélie</u> | 10 |
| <u>Chapitre 1 : Le mythe en littérature</u> | 12 |
| <u>1. Qu'est-ce que le mythe ?</u> | 12 |
| <u>1.1. Le mythe littéraire</u> | 12 |
| <u>1.2. Le mythe d'Ophélie</u> | 13 |
| <u>2. Qu'est-ce que la mythocritique ?</u> | 14 |
| <u>2.1. La loi d'émergence</u> | 15 |
| <u>2.2. La loi de flexibilité</u> | 15 |
| <u>2.3. La loi d'irradiation</u> | 16 |
| <u>Chapitre 2 : Un mal-être existentiel</u> | 17 |
| <u>1. Le déchirement dans l'entre-deux</u> | 17 |
| <u>1.1. Trouble identitaire</u> | 19 |
| <u>1.1.1. Un être qui se cherche</u> | 19 |
| <u>1.1.2. L'exil intérieur</u> | 20 |
| <u>1.1.3. L'écho d'un passé algérien</u> | 21 |
| <u>1.2. L'androgynie de la narratrice</u> | 23 |
| <u>1.2.1. Le mythe de l'androgynie</u> | 24 |
| <u>1.2.2. Affirmation et tendance homosexuelle</u> | 26 |
| <u>1.2.2.1. Des relations amoureuses mouvementées</u> | 27 |
| <u>1.2.2.3. L'Amie, son âme-sœur</u> | 28 |
| <u>1.2.3. Garçon manqué :</u> | 29 |
| <u>Chapitre 3 : Un être en mal de vivre</u> | 32 |

| | |
|--|-----------|
| <u>1. La folie</u> | 32 |
| <u>1.1. Aperçu théorique sur la psychanalyse</u> | 32 |
| <u>1.2. La critique psychanalytique</u> | 33 |
| <u>1.3. Personnage hystérique</u> | 34 |
| <u>1.4. Une narratrice détachée du réel</u> | 35 |
| <u>1.4.1. Le temps en suspens</u> | 36 |
| <u>1.4.2. Le drame de l'éloignement</u> | 37 |
| <u>2. L'obsession de la mort</u> | 38 |
| <u>2.1. La peur de la mort</u> | 39 |
| <u>2.2. Entre la vie et la mort</u> | 40 |
| <u>Chapitre 4 : Le spectre de la mort par noyade</u> | 42 |
| <u>1. Personnage suicidaire</u> | 42 |
| <u>2. Les scènes de noyade</u> | 43 |
| <u>2.1. Sauvée <i>in extremis</i></u> | 44 |
| <u>2.2. L'image du corps flottant</u> | 45 |
| <u>3. L'eau métaphore de la mort</u> | 46 |
| <u>3.1. L'eau, synonyme de trépas</u> | 46 |
| <u>3.2. La mer dévoratrice</u> | 48 |
| <u>3.3. Ophélie aux abysses des eaux</u> | 49 |
| <u>3.4. Une narratrice aquaphobe</u> | 50 |
| <u>Conclusion</u> | 51 |
| <u>Deuxième partie : Une écriture aquatique</u> | 53 |
| <u>Introduction</u> | 54 |
| <u>Chapitre 1 : Une écriture plongée dans le surréalisme</u> | 56 |
| <u>1. Une thématique surréaliste</u> | 56 |

| | |
|---|----|
| 1.1. <u>Une folie surréaliste</u> | 57 |
| 1.2. <u>L'amour un thème persistant</u> | 57 |
| 1.3. <u>La thématique du rêve</u> | 58 |
| 2. <u>Entre divan et fauteuil</u> | 60 |
| 3. <u>Une écriture automatique</u> | 62 |
| 4. <u>Un rythme frénétique</u> | 64 |
| 4.1. <u>Une ponctuation singulière</u> | 65 |
| 4.1.1. <u>L'afflux des virgules</u> | 65 |
| 4.1.2. <u>Les points d'interrogation</u> | 67 |
| 4.1.3. <u>L'absence des points</u> | 67 |
| 4.1.4. <u>L'abondance des points-virgules</u> | 68 |
| 4.2. <u>Tonalité et sonorité en trombes</u> | 69 |
| 4.2.1. <u>Les parallélismes</u> | 69 |
| 4.2.1. <u>Les allitérations</u> | 69 |
| 4.2.3. <u>L'assonance</u> | 70 |
| <u>Chapitre 2 : Une écriture cyclique</u> | 71 |
| 1. <u>Circularité thématique</u> | 71 |
| 2. <u>Circularité langagière</u> | 73 |
| <u>Conclusion</u> | 75 |
| <u>Conclusion Générale</u> | 76 |
| <u>Bibliographie</u> | 80 |