



FACULTÉ DES LETTRES ET LANGUES

DÉPARTEMENT DES LANGUES ÉTRANGÈRES : FRANÇAIS

**Thèse élaborée pour l'obtention du diplôme de Doctorat LMD en
Littérature générale et comparée**

Sujet :

**Poétique de l'espace et du temps dans le roman
algérien moderne :**
*Le bus dans la ville (2008) de Yahia Belaskri, La belle et le poète
(2012) d'Amèle El Mahdi, Alger, le cri (2013) de Samir Toumi et
L'éloge de la perte (2017) de Lynda-Nawel Tebbani.*

Présentée par : M^{lle} MISSAOUI Samiha

Sous la direction de : Pr. BELARBI Belgacem

Soutenue publiquement le 10 octobre 2024 devant le jury composé de

Président : M. BOUACHA Aderrahmane (Prof),	Université Ibn Khaldoun -Tiaret-
Rapporteur : M. BELARBI Belgacem (Prof),	Université Ibn Khaldoun -Tiaret-
Examinatrice : M ^{me} LAHCENE Zohra Chahrazade, (Prof),	Université Amar Telidji -Laghouat-
Examineur : M. BENSLIM Abdelkrim, (Prof),	Université Belhadj Bouchaib -Aïn Témouchent-
Examinatrice : M ^{me} MOKHTARI Fatima, (MCA),	Université Ibn Khaldoun -Tiaret-
Examineur : M. MALKI Benaïd (MCA),	Université Ibn Khaldoun – Tiaret-

Année universitaire : 2023-2024



FACULTÉ DES LETTRES ET LANGUES

DÉPARTEMENT DES LANGUES ÉTRANGÈRES : FRANÇAIS

**Thèse élaborée pour l'obtention du diplôme de Doctorat LMD en
Littérature générale et comparée**

Sujet :

**Poétique de l'espace et du temps dans le roman
algérien moderne :**
Le bus dans la ville (2008) de Yahia Belaskri, *La belle et le poète*
(2012) d'Amèle El Mahdi, *Alger, le cri* (2013) de Samir Toumi et
L'éloge de la perte (2017) de Lynda-Nawel Tebbani.

Présentée par : M^{lle} MISSAOUI Samiha

Sous la direction de : Pr. BELARBI Belgacem

Soutenue publiquement le 10 octobre 2024 devant le jury composé de

Président : M. BOUACHA Aderrahmane (Prof),	Université Ibn Khaldoun -Tiaret-
Rapporteur : M. BELARBI Belgacem (Prof),	Université Ibn Khaldoun -Tiaret-
Examinatrice : M ^{me} LAHCENE Zohra Chahrazade, (Prof),	Université Amar Telidji -Laghouat-
Examineur : M. BENSLIM Abdelkrim, (Prof),	Université Belhadj Bouchaib -Aïn Témouchent-
Examinatrice : M ^{me} MOKHTARI Fatima, (MCA),	Université Ibn Khaldoun -Tiaret-
Examineur : M. MALKI Benaïd (MCA),	Université Ibn Khaldoun – Tiaret-

Année universitaire : 2023-2024

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à mon directeur de thèse, Monsieur Belgacem BELARBI, pour son aide, sa disponibilité et ses précieux conseils sans lesquels cette recherche n'aurait pas vu le jour.

Mes remerciements vont également aux membres du jury qui ont accepté de consacrer leur temps à la lecture et à l'évaluation de ma thèse.

J'exprime ma profonde gratitude à mes parents pour leur amour, leurs encouragements et leur confiance en moi.

Merci à toutes les personnes qui m'ont soutenue moralement tout au long de ce parcours doctoral.

À ma famille.

Liste des abréviations

Nous tenons à vous informer que les références aux œuvres du corpus seront désignées sous la forme abrégée ci-dessous, et suivie du numéro de page :

BV : *Le bus dans la ville.*

BP : *La belle et le poète.*

AC : *Alger, le cri.*

EP : *L'éloge de la perte.*

Sommaire

INTRODUCTION GÉNÉRALE	8
PREMIERE PARTIE : LA STRUCTURATION DE L'ESPACE	24
Chapitre 1 : L'espace entre narrativité et subjectivité.....	34
1.1. Espace et perception	36
1.2. Espace et affectivité	52
Chapitre 2 : Dispositifs spatiaux et valeurs de significations.....	69
2.1. La configuration spatiale chez Belaskri.....	71
2.2. La configuration spatiale chez Toumi	80
2.3. La configuration spatiale chez El Mahdi	90
2.4. La configuration spatiale chez Tebbani	100
DEUXIEME PARTIE : L'ORGANISATION DU TEMPS.....	111
Chapitre 3 : Les enjeux narratifs du temps.....	125
3.1. Le temps dans <i>Le bus dans la ville</i>	127
3.2. Le temps dans <i>Alger, le cri</i>	138
3.3. Le temps dans <i>La belle et le poète</i>	146
3.4. Le temps dans <i>L'éloge de la perte</i>	155
Chapitre 4 : Enjeux esthétiques et phénoménologie du temps.....	166
4.1. Le rejet du présent chez Belaskri	168
4.2. Le rejet du passé chez Toumi	174
4.3. L'éclatement du temps chez El Mahdi	182
4.4. La musicalisation du temps chez Tebbani	190
TROISIEME PARTIE : UNE LECTURE POÉTIQUE DES CORRELATIONS SPATIO-TEMPORELLES	202
Chapitre 5 : Motifs et valeurs chronotopiques.....	210
5.1. Le chronotope de la ville	212
5.2. Le chronotope de la route	217
5.3. Le chronotope de la rencontre	222

5.4. Le chronotope de la maison	229
5.5. Le chronotope du seuil.....	237
Chapitre 6 : Vers une chronotopie commune	244
6.1. Les interprétations symboliques et métaphoriques	246
6.2. Les interrelations entre les chronotopes fondamentaux.....	257
6.3. La ville dysphorique en tant que chronotopie commune	264
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	269
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	276
Résumé.....	303

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Durant les dernières décennies, un véritable engouement autour de l'espace et du temps se fait jour dans le champ littéraire algérien. De nombreuses recherches universitaires viennent témoigner de l'importance des enjeux poétiques qu'ils sous-tendent et dont la célébrité ne fait que s'accroître avec l'avènement de la nouvelle génération d'écrivains. Quelle que soit la langue dans laquelle ils écrivent, ces écrivains illustrent un renouveau esthétique à travers lequel ils manifestent une volonté grandissante de se démarquer par une écriture penchée spécifiquement vers la sophistication des dimensions spatiale et temporelle. Bien qu'aucune d'entre elles ne soit plus importante que l'autre, un survol rapide sur la pluralité des travaux récents¹ aux niveaux national et international à savoir les articles, les conférences scientifiques, les thèses de doctorat et les ouvrages critiques et théoriques qui s'y intéressent permet de constater qu'elles ont été cependant très peu explorées ensemble et que la majorité des chercheurs privilégient l'étude de l'espace plutôt que du temps. De cet intérêt porté à une dimension au détriment d'une autre s'est éveillée une curiosité intense chez nous pour l'examen de leurs articulations, toutes les deux, séparément et ensemble, allant de l'étude de la dimension spatiale, à la dimension temporelle et enfin à l'étude de l'espace et du temps comme deux unités intimement liées, de plus près, dans le roman algérien moderne de langue française. Comme le montre l'intitulé de notre thèse, la présente recherche porte sur « la poétique de l'espace et du temps » dans quatre œuvres romanesques publiées entre 2008 et 2018 :

- *Le bus dans la ville*² de Yahia Belaskri ;
- *La belle et le poète*³ d'Amèle El Mahdi ;
- *Alger, le cri*⁴ de Samir Toumi ;

¹ Parmi ces travaux, nous citons, entre autres : la journée d'étude « Espace perçu, espace vécu, espace rêvé. L'art d'appréhender l'espace » organisée en 2014 à l'Université de Valenciennes ; l'ouvrage collectif *L'écriture de l'Espace et espace de l'Écriture dans les littératures francophones et méditerranéenne* publié par l'Université de Mostaganem en 2013 ; Colloque international « Identité et Espace » organisé par l'Université de Reims Champagne Ardenne en 22-23-24 novembre 2006 ; la thèse « Poétique de l'espace dans *Un oued, pour la mémoire* de Fatéma Bakhai, *Alger, le cri* de Samir Toumi et dans *La Maison de lumière* et *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi de Brahim Ait Amokrane (2019-2020) ; la thèse « Etude de l'espace dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib de Karim Nait Ouslimane (2019), etc. Cette liste des travaux qui portent sur l'espace en littérature est loin d'être complète vu qu'il y en a beaucoup.

² Belaskri, Y. (2008). *Le bus dans la ville*. La Roque-d'Anthéron : Vents d'ailleurs.

³ El Mahdi, A. (2012). *La belle et le poète*. Alger : Casbah.

⁴ Toumi, S. (2013). *Alger, le cri*. Alger : Édition Barzakh.

➤ *L'éloge de la perte*⁵ de Lynda-Nawel Tebbani.

Ayant bien conscience de la difficulté de la tâche et des obstacles auxquels pourraient se heurter cette recherche durant notre parcours doctoral, nous avons pourtant voulu répondre à l'ambition de creuser en profondeur ce sujet à intérêt intarissable. Cette étude, loin d'être exhaustive, s'intéresse bien précisément aux premiers romans de ces nouvelles voix qui ont fait leur entrée dans la scène littéraire algérienne actuelle et qui, malgré le succès qu'ils connaissent auprès des lecteurs, restent cependant peu connus chez les chercheurs et critiques littéraires algériens. Notre tâche, il est vrai, se veut ardue vu le choix et le nombre de romans, cela n'est réalisé que par la volonté et la nécessité de cerner le champ du roman algérien moderne. Bien que leurs productions fassent preuve de la naissance d'une génération d'écrivains prolifiques, il n'existe à notre connaissance que peu de recherches universitaires⁶ qui leur étaient consacrées, et quelques articles de presse ou de comptes-rendus⁷ qui ne sont rédigés que par des journalistes ou amateurs de lecture, qui, pourtant, ne sont pas familiers à l'étude des textes romanesques et qui ne sont pas suffisamment aptes pour se consacrer à la critique littéraire, car la grande majorité des chercheurs n'accordent pas assez d'importance aux nouveaux écrivains et ne s'intéressent qu'à leurs aînés qui se donnaient pour première tâche d'aborder des sujets puisés dans la réalité socioculturelle et historique de l'époque où l'intérêt était surtout accordé au devenir de leur pays à l'instar de Mouloud Mammeri, Mohamed Dib, Mouloud Feraoun, Kateb Yacine, etc. et leurs successeurs comme Malika Mokeddem, Yasmina Khadra, Assia Djebar, etc.

Certes, le contexte de l'émergence et du développement de la littérature algérienne d'expression française ne cesse, jusqu'à présent, d'exercer son influence sur l'imaginaire

⁵ Tebbani, L.-N. (2017). *L'éloge de la perte*. Constantine : Éditions Média-Plus.

⁶ Les recherches que nous avons recueillies concernent uniquement les romans *Alger, le cri et L'éloge de la perte* alors que les deux romans qui restent ne sont pas encore étudiés. Ces chercheurs se sont intéressés à l'étude des romans de Samir Toumi et de Lynda-Nawel Tebbani à l'instar de l'article de Afif Mouats « Poétique et musicalité chez Lynda-Nawel Tebbani Étude linguistico-discursive de *L'éloge de la perte* et *Dis-moi ton nom folie* » publié en 2023 ; d'autres s'intéressent à l'étude de l'espace chez Toumi à l'instar de Belbey Fattoum (2020) dans son mémoire « La Poétique de la ville d'Alger dans *Alger, le cri* de Samir Toumi et *Noces* d'Albert Camus », Brahim Ait Amokrane (2019-2020) dans sa thèse « Poétique de l'espace dans *Un oued, pour la mémoire* de Fatéma Bakhāï, *Alger, le cri* de Samir Toumi et dans *La Maison de lumière* et *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi » et de son article « L'espace et le moi dans *Alger, le cri* de Samir Toumi » publié en 2020.

⁷ Belaskri, Y. (2010, février 26). « Le bus comme métaphore du voyage, du déplacement et de l'exil ». (N. Agsous, Intervieweur) Consulté le 20 décembre 2022, sur : <http://www.lelitteraire.com/?p=2397>

littéraire algérien malgré le changement de ses circonstances, mais cela n'exclut toutefois pas le tournant significatif qui a marqué les productions littéraires de la nouvelle génération d'écrivains, y compris ceux de notre corpus :

Des thématiques qui témoignent et rendent compte d'une réalité ancrée dans l'actualité et nourrie de dissensions et de contestations relatives aux tendances de l'époque. Bon nombre d'écrivains, de l'espace algérien ou de la diaspora (France, Québec), transgressant tabous et censures, tentent d'inscrire leur écriture dans une démarche de l'interdit, située entre l'Histoire, l'intime, l'individuel et le collectif [...] Cette jeune génération d'auteurs propose une autre vision élargie de l'homme en interrogeant les articulations et les enjeux qui peuvent aider à penser le monde autrement. C'est dans cet état d'esprit que cette littérature a pu évoluer et trouver ainsi son champ d'investissement. Quant à la dimension esthétique, composante fondamentale de toute littérature, celle-ci préconise des modes d'écriture qui s'inscrivent dans une théorie de la pluralité, la diversité, la subversion et l'hybridité. Elle invite à considérer la façon dont ces écrivains repensent l'imaginaire littéraire et prêtent au genre romanesque une prose et des techniques qui bousculent les cadres traditionnels du discours longtemps préconisés par les diverses doxas aussi bien coloniale que postcoloniale.⁸

Comme le fait remarquer Latifa Sari dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Le roman algérien contemporain* (2021), les inspirations littéraires de la nouvelle génération d'écrivains ont donné naissance à des nouvelles esthétiques littéraires qui se caractérisent par des préoccupations thématiques et poétiques similaires en reléguant la question d'identité nationale et les sujets qui s'y rapportent au second plan, et par des stratégies stylistiques novatrices qui ont tendance à se distinguer de celles des anciennes générations. Ainsi, pour Najib Redouane :

[L]'évolution et le développement se manifestent également dans le traitement de l'esthétique textuelle et générique. [...] Il est significatif de souligner que, pour la majorité de ces écrivains algériens contemporains, les descriptions de la réalité de leur pays dans une langue qui n'est pas la leur n'est pas une variable problématique. C'est tout simplement la langue où ils se sentent le plus à l'aise pour explorer les abîmes de leur société. Leur écriture romanesque, qui exploite des procédés novateurs et des modalités stylistiques,

⁸ Sari, L., & Tebbani, L.-N. (2021). *Le Roman Algérien Contemporain : Nouvelles postures, nouvelles approches*. Oran : Dar El Izza., p. 7.

a ses propres saveurs et tonalités attestant de la richesse et de la finesse du français.⁹

L'idée de s'intéresser à cette nouvelle génération d'écrivains qui donne à « penser le monde autrement » nous invitera à souligner les mutations qui touchent à toutes les composantes romanesques à savoir l'espace, le temps et leur rapport aux personnages. Étant donné que ces écrivains sont profondément inhérents à leurs expériences individuelles et/ou collectives, ils peuvent donc être placés sous le signe de ce renouvellement esthétique en pleine résonance avec la modernité de la littérature algérienne francophone.

Il nous semble essentiel d'esquisser une brève présentation des écrivains qui font l'objet de notre étude, et de passer en revue l'ensemble de leurs œuvres dans leur ordre chronologique (particulièrement celles choisies pour cette étude) avant de construire la problématique de la recherche dans le but d'en fournir un aperçu biographique et d'exposer les thèmes qui conduisent à la conception poétique de l'espace et du temps dans leurs écrits :

Yahia Belaskri (né en 1952 à Oran) est un écrivain, journaliste et essayiste franco-algérien qui s'est installé en France depuis 1988. Après avoir fait des études en sociologie, il s'est consacré à l'écriture romanesque où il a publié son premier roman *Le bus dans la ville* en 2008. Cet écrivain a également cinq autres romans publiés entre 2010 et 2021, deux récits et plusieurs essais et revues¹⁰ à travers lesquels il s'engage à mettre en relief

⁹ Redouane, N. (2014). Le roman algérien contemporain : pour un renouvellement évolutif et dynamique. (CRASC, Éd.) *Le roman algérien de 1990 à nos jours : faits et témoignages dans les écritures fictionnelles*, pp. 66-67.

¹⁰ Pour ce qui est de l'ensemble de ses travaux, nous citons : Les revues : Apulée n° 8 – Les grandes espérances (Zulma, 2023), Apulée n° 7 – Liberté, libertés (Zulma, 2022) Apulée n° 6 – Changer la vie (Zulma, 2021) Apulée n° 5 – Les droits humains (Zulma, 2020) Apulée n° 4 – Traduire le monde (Zulma, 2019) Apulée n° 3 – La guerre et la paix (Zulma, 2018) Apulée n° 2 – De l'imaginaire et des pouvoirs (Zulma, 2017) Apulée n° 1 – Galaxies identitaires (Zulma, 2016) ; les romans (*Le Silence des dieux* (2021) *Le Livre d'Amray* (2018) publiés aux éditions Zulma, *Les Fils du jour* (2014) *Une Longue nuit d'absence* (2012) *Si tu cherches la pluie, elle vient d'en haut* (2010) *Le Bus dans la ville* (2008) publiés aux éditions Vents d'ailleur ; les récits (*Chroniques amères* (2023) *Haïti en lettres* (2014) publiés aux éditions Magellan & Cie ; Essais (*Abd el-Kader, le combat et la tolérance* (2016) et *Algéries 50* (2012) publiés aux éditions Magellan & Cie, *Pourquoi Camus ?* (2013), ouvrage collectif sous la direction d'Eduardo Castillo, *Les Franco-Maghrébins et la République*, ouvrage collectif dirigé par Yahia Belaskri en 2007, *L'Épreuve d'une décennie. Algérie, art et culture 1992-2002*, ouvrage collectif dirigé par Yahia Belaskri avec Christiane Chaulet-Achour en 2004. *Une aventure littéraire : BELASKRI Yahia.* (2023, mai 20). Consulté le 28 décembre 2023, sur Saint-Malo Étonnants voyageurs : <https://www.etonnants-voyageurs.com/BELASKRI-Yahia.html>

l'histoire de l'Algérie et sa diversité culturelle en posant un regard critique sur l'identité algérienne longtemps réduite à l'arabité et à l'islam :

Pour ce journaliste algérien installé en France depuis les émeutes de 1988, écrire est un acte de liberté. À travers de nombreux articles, essais et nouvelles, il pose un regard critique empreint d'un profond humanisme sur l'histoire de l'Algérie, de la France et des rapports conflictuels entre ces deux pays. S'il sait dépeindre la misère, la violence des guerres civiles en Algérie, il ne sombre jamais dans la fatalité tout en restant très réaliste. Yahia Belaskri croit avant tout dans la force de l'homme, la capacité des peuples à écrire leur histoire. La volonté et l'engagement de l'auteur se retrouvent également dans son écriture. Yahia Belaskri se plaît à rompre la linéarité de ses romans par des énumérations descriptives parfois violentes, réalistes et crues, une manière pour lui de « remuer le couteau dans la plaie ». Prose authentique d'une Algérie combattive et blessée, celle-ci ne laissera pas le lecteur indemne.¹¹

Son premier roman *Le bus dans la ville* (2008) témoigne d'une prise en compte singulière de la dimension historique et sociale à travers la mise en scène d'un espace-temps reflétant de manière sous-jacente l'impact traumatique de la guerre et de la décennie noire sur la façon dont le narrateur le perçoit. Ce roman à caractère autobiographique retrace l'expérience du retour à la ville natale après une longue période d'absence : l'histoire se déroule entièrement en une seule journée dans laquelle l'accent est principalement mis sur sa mémoire collective et individuelle. Il se préoccupe tout au long de sa visite à revivre ses souvenirs, ceux de son enfance et de sa jeunesse, et se rend compte des traces du temps qui s'est écoulé en observant les lieux où il a grandi et a vécu des expériences indélébiles. Le processus de la remémoration est donc le premier élément déterminant de l'histoire de son roman. Il se fait d'ailleurs l'écho du ressentiment du narrateur à l'égard de sa ville natale qui lui est devenue mélancolique et sans charme due à son passé qui regorge des événements traumatisants.

Ancienne professeure de mathématiques, l'écrivaine algérienne francophone Amèle El Mahdi¹² (née en 1956 à Blida) dont le vrai nom est Amèle Bensenouci a commencé sa carrière de romancière avec la publication de son premier roman *La belle et le poète* en 2012. Depuis son séjour à Laghouat, à El Goléa et à Ghardaïa, elle s'est

¹¹ *Ibid.*

¹² Amèle El Mahdi a publié plusieurs articles dans le quotidien *El Watan*. Elle est aussi auteure de nombreux écrits qui datent des années 1990.

penchée sur la production des œuvres romanesques¹³ qui se caractérisent par des thématiques ayant un double statut, à la fois mythique et référentiel, qui doivent leur origine au patrimoine culturel du sud algérien. Sa passion pour ce dernier, voire sa volonté de faire connaître au monde la richesse de la culture algérienne se revendique à travers le choix des récits, des contes et des légendes relativement méconnues ou tombées dans l'oubli en en faisant la matière principale par laquelle elle dépeint son univers romanesque et construit l'image du sujet culturel et de l'espace dans lequel il vit en se basant sur une solide documentation historique et de nombreuses références archéologiques.

Son roman *La belle et le poète* (2012) révèle bel et bien l'esthétique documentaire auxquels se rapportent ses écrits. Il s'agit d'une biographie fictionnalisée d'Abdallah Ben Kerriou, l'un des plus grands poètes de la ville de Laghouat de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle. Le roman célèbre spécifiquement son histoire avec Fatna, la fille du bachagha de Laghouat qu'il l'a rencontrée à l'école coranique et pour laquelle il a développé des sentiments d'amour intenses au point de la chanter dans tous ses poèmes. Sa relation avec Fatna n'a pas duré longtemps à cause des rumeurs qui se sont répandus dans la ville ce qui a poussé son père d'essayer avec tous les moyens de mettre fin à cet amour. Après avoir désespérément demandé sa main, Abdallah a été exilé par l'armée française au Sahara algérien à la suite de la décision du bachagha, et Fatna a été obligée de se marier à un autre homme. Dans l'intrigue du roman, l'oppression imposée par la tradition ancestrale de l'époque constitue le principal moteur qui détermine la signification spatiale vu que le cadre spatio-temporel qu'elle présente se matérialise non seulement par la conscience subjective mais surtout par les valeurs culturelles qui se conjuguent aux actes diégétiques des personnages.

Samir Toumi (né en 1968 à Alger) est un écrivain et photographe algérien qui a une formation d'ingénieur polytechnicien. Il s'est rendu en France et en Tunisie durant plusieurs années pour poursuivre ses études. À son retour à Alger en 2004, il a fondé une entreprise de conseil des ressources humaines sacrifiée aux expositions d'art

¹³ Parmi ses œuvres, nous citons : *La belle et le Poète* (2012), *Yamsel fils de l'Ahaggar* (2014), *Tin Hinan, ma reine* (2014), *Les Belles Histoires de grand-mère* (2015), *Sous le pavillon des raïs* (2016), *Une odyssée africaine. Le drame de la migration clandestine* (2018) et *Quand les dunes chantaient Dâssine* (2022) publiés aux éditions Casbah à Alger. El Mahdi a publié de nombreux articles sur des poètes populaires du sud algériens en participant dans des ouvrages collectifs comme *Hiziya mon amour*, *Un nouvel ouvrage sur la belle immortelle* de l'écrivain Lezhari Labter en 2018 et *Oasis, images d'hier, regards d'aujourd'hui* qui a été soutenu par le programme d'aide à la publication de l'Institut Français d'Algérie aux éditions Chihab en 2018.

contemporain. Le tournant de sa carrière a eu lieu avec la parution de son récit *Alger, le cri* en 2013 et par la suite le roman *L'effacement* en 2016 qui ont connu un succès remarquable auprès du public. Cet « humble amateur »¹⁴, comme il se définit lui-même, profite de sa passion pour la photographie dans son écriture romanesque qui se démarque par la picturalité du langage et par la mise en œuvre de nombreuses illustrations photographiques. Les thèmes sur lesquels s'articulent ses écrits sont principalement liés à la capitale Alger et à d'autres villes telles que Tunis et Oran qui se donnent à voir par l'imaginaire photographique.

Dans *Alger, le cri*, une œuvre que nous pouvons qualifier de récit photographique, Toumi insère plus de vingt illustrations en rapport avec les thèmes qu'il évoque dans chaque partie. Il raconte la vie quotidienne d'un narrateur (qu'est lui-même) en perpétuel déplacement entre Alger et Tunis dont les descriptions s'appuient largement sur les anciennes cartes postales et les prises de vues de sa caméra faites durant ses déplacements. Il met en question son rapport à sa ville natale à travers l'errance physique et mentale provoquée par la quête de soi et le poids du passé historique de son pays. Ce qui fait la singularité de ce récit est le recours incessant aux figures métaphoriques et aux images allégoriques dans la création de l'espace. La ville d'Alger apparaît non seulement comme un cadre à l'action mais aussi comme un actant principal au même niveau que le personnage en devenant « le support même du récit qui voit en elle et y recherche les différentes formes du 'je' algérien nouveau »¹⁵.

Quant à Lynda-Nawel Tebbani, elle est également docteure en Lettres et Musique à l'université de Lorraine en France, romancière et chercheuse qui s'intéresse à l'algérianité littéraire¹⁶. Ses romans *L'éloge de la perte* qui a été publié en 2017 et *Dis-*

¹⁴ Kendsi, M. (2018, mars 2). *En Algérie, l'enfer sont " les pères "*. Consulté le 2 janvier 2024, sur <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/en-algerie-l-enfer-ce-sont-les-peres,2299>

¹⁵ Yamilé, Ghebalou « Argumentaire », dans Ghebalou, Yamilé (dir.), *Littérature algérienne contemporaine : des lieux au je(ux) du texte. Étude des deux romans, Alger, le cri (Samir Toumi) et Ravissement (Ryad Girod)*, Alger, Éditions Barzakh, 2017, p. 9.

¹⁶ « Dans ma thèse de doctorat, j'ai développé l'idée de « l'Algérianité littéraire ». La littérature algérienne se vit au présent car comme nous aujourd'hui au Salon du livre la preuve en est dans les stands, nous trouvons des nouvelles publications et de sommes nouveaux auteurs. Pour moi la place du roman est aussi la place de l'art. Quand on parle de roman il faut également parler de musique, de beaux-arts ou encore de graphisme. Cela participe à ce que j'appelle l'algérianité, c'est-à-dire une culture en partage à tous les niveaux et à tous les âges. Le roman ne doit pas être réduit à des dates ou à des noms. Je reprends toujours la phrase de Michel Faucon : les universaux n'existent pas, seule existe la singularité. Je pense qu'il y'a autant d'Algéries que d'algériens. Des algériens à découvrir... » Extrait d'un entretien réalisé par Maya D. Consulté le 1 janvier 2024 sur <https://www.sila-dz.com/nawel-tebbani.html>

moi ton nom folie qui a été publié en 2020 posent les jalons des nouveaux enjeux poétiques par l'investissement de multiples dimensions artistiques dans sa pratique littéraire. L'entrecroisement du discours romanesque avec le poétique et le musical est au cœur de ses romans. En s'inspirant de l'héritage musical arabo-andalous, elle transforme leur organisation interne en une véritable esthétique romanesque à la croisée des chemins entre art verbal et art sonore.

L'éloge de la perte (2017) illustre bien l'importance grandissante qu'elle accorde à la musique, notamment à la nouba constantinoise. Sa structure rétrospective tiraillée entre passé et présent avec une narration à la troisième personne, à la première et à la deuxième personne¹⁷ du singulier, son rythme narratif variable et ses thèmes font dans une large mesure écho aux traits caractéristiques d'une musicalité et d'une poésie propre à la culture algérienne. Le roman raconte une histoire d'amour complexe entre Zayna, une femme d'origine algérienne vivant à Paris, et son amant qui porte le pseudonyme de Gharam, un jeune algérien venant de Constantine qui travaille comme responsable d'une institution à Alger. L'écrivaine situe son intrigue dans trois villes (Alger, Paris et Constantine) dont les représentations, très riches en termes de métaphore, contribuent à une meilleure compréhension de l'histoire. Les thèmes qu'elle traite (l'attente, la perte de l'être aimé, la culpabilité, etc.) et les techniques poétiques qu'elle dispose (les procédés stylistiques, les distorsions temporelles, la tonalité lyrique, etc.) sont fortement inspirés de la qaçîda *Men djat forgetek*¹⁸ à laquelle elle donne un rôle pivot dans la construction de son univers romanesque. Dans l'entretien réalisé par Fadhel Zakour pour *Le jeune indépendant* en 2017, elle déclare que ce roman n'est que le « miroir des textes chantés dans la tradition andalouse adaptés, somme toute, à une histoire plus contemporaine et plus actuelle ; mais, les douleurs y sont semblables, les émotions les mêmes »¹⁹.

En fait, le premier constat qui s'impose à la lecture des œuvres du corpus est que leurs auteurs rattachent constamment les thématiques qu'ils abordent à l'espace qu'ils

¹⁷ Dans ce roman, le « tu » ne s'adresse pas au lecteur mais au protagoniste de l'histoire.

¹⁸ Le titre complet de la chanson est : *Men djat fogetek fi bali* qui veut dire « Dès que le souvenir de notre séparation me revient » en français. Le texte intégral de la chanson est traduit par Med Larbi Bouaddallah et Hichem Betatache (EP, pp. 11-13).

¹⁹ Tebbani, L.-N. (2017, mai 7). Lynda-Nawel Tebbani : « Dans mon roman le lieu quitté devient la personne quittée... ». (F. Zakour, Intervieweur) Consulté le 17 décembre 2023 sur <https://www.jeune-independent.net/lynda-nawel-tebbani-dans-mon-roman-le-lieu-quitte-devient-la-personne-quittee/>

présentent d'une manière qui nous invite à l'envisager comme le principal élément qui participe à l'agencement de l'histoire racontée. Puisqu'elle conserve les traces des expériences vécues par les personnages, il devient pensable en termes de leur état d'âme, de leur conscience subjective qui tendent aussi bien à modifier la conception de la dimension temporelle. En plus d'être le reflet d'un état psychique, il se forge par ailleurs comme le sujet principal de leur écriture. Nous le voyons, la pratique d'une écriture centrée sur l'espace est revendiquée dès le titre chez Yahia Belaskri et Samir Toumi. Bien qu'il ne soit pas le cas pour les romans d'Amèle El Mahdi et de Lynda-Nawel Tebbani, ces quatre écrivains ont tous en commun le souci de présenter un cadre spatial doté d'une poésie particulière en mettant en place des stratégies narratives et énonciatives qui permettent de voir en profondeur leur richesse sémantique. Outre l'espace, le temps apparaît à son tour comme une composante vitale à travers laquelle l'intrigue est appréhendée. Il contribue également à déterminer la situation des personnages, leur mouvement, leur devenir voire leur destinée dans le récit. L'importance accrue accordée à la dimension spatio-temporelle dans les quatre œuvres nous conduit à nous interroger en premier lieu sur la signification de leur inscription dans le texte, notamment dans leur rapport aux personnages. A cet égard, la problématique à laquelle nous tenterons de répondre dans cette étude peut être formulée comme suit : Comment les écrivains de la nouvelle génération permettent-ils de rendre compte d'une nouvelle poésie spatio-temporelle représentative du roman algérien francophone moderne ? Ainsi, de nombreuses questions au sujet de leurs articulations dans le corpus s'imposent à notre esprit :

- Comment l'espace se déploie-t-il dans l'univers romanesque des quatre œuvres du corpus ?
- Quelles sont ses fonctions dans la diégèse ? se résument-elles à la structuration du cadre dans lequel se développe l'intrigue ?
- Quel rôle joue la dimension temporelle dans les œuvres du corpus ? se réduit-elle uniquement à l'organisation de l'intrigue ou à suivre son évolution ?
- Comment les personnages perçoivent-ils l'espace et le temps dans les œuvres du corpus ?

- Dans quelle mesure la conscience subjective des personnages contribue-t-elle à façonner la perception de l'espace et du temps ? Comment affecte-t-elle les significations qu'ils portent ?
- Comment les écrivains du corpus fusionnent-ils l'espace et le temps ? permettent-ils d'en proposer une vision particulière ?
- Pouvons-nous effectivement parler d'une chronotopie commune caractérisant l'ensemble des œuvres du corpus ? Pouvons-nous la considérer comme une chronotopie qui promeut l'idée d'une poétique moderniste de l'espace-temps dans la littérature algérienne de langue française ?

L'hypothèse que nous avançons découle du fait que les œuvres étudiées privilégient la mise en scène d'un cadre spatio-temporel plus personnel, c'est-à-dire subordonné spécifiquement aux expériences intimes des personnages au point qu'il devient synonyme de leur intériorité. Puisque les écrivains du corpus laissent peu de place aux spécificités littéraires propres à l'écriture romanesque des écrivains algériens classiques, cela nous conduit à supposer que leurs œuvres donneraient à voir un espace et un temps qui ne sont pas autant affectés par les contextes idéologiques et sociopolitiques de leurs pays. Lorsque l'identité nationale n'est plus le sujet principal à défendre, ou autrement dit lorsque l'histoire individuelle devient le centre d'intérêt de l'écrivain, nous assistons ainsi à des nouveaux enjeux narratifs et énonciatifs qui changent la conception de toutes les composantes de l'intrigue y compris le cadre spatio-temporel.

Pour pouvoir répondre aux questions que nous venons de nous poser et, par conséquent, affirmer notre hypothèse de recherche, nous ferons dialoguer plusieurs approches et théories qui permettent d'explorer les enjeux poétiques de l'espace et du temps à la fois sur le plan de l'expression et du contenu²⁰ par l'examen de leurs différents modes d'agencement dans les quatre œuvres du corpus dans le but de voir comment les expériences des personnages sont racontées au sein d'un cadre spatio-temporel particulier. Il s'agit de relever les différentes stratégies d'écriture que les écrivains utilisent pour le dépeindre tout en nous attachant sur le plan thématique :

²⁰ C'est-à-dire le signifiant et le signifié spatiotemporel

Dans cette optique, nous opterons d'abord pour une approche structuraliste pour l'étude de l'espace en nous appuyant principalement sur les travaux narratologiques de Mieke Bal et sur la théorie de la sémiotique topologique élaborée par Denis Bertrand. Ceux-ci nous serviront d'outil d'analyse indispensable pour acquérir une meilleure compréhension des différentes articulations de l'élément spatial en termes de la structure globale du récit. Les réflexions que Bal expose dans son ouvrage *Introduction à la narratologie*²¹ seront utilisées, avant toute chose, afin de mettre en évidence l'importance des perceptions sensorielles dans la mise en scène narrative de l'espace, bien particulièrement, dans sa dimension expérientielle. Nous nous appuyerons d'ailleurs sur les travaux théoriques de Roland Bourneuf, d'Henri Mitterand, de Jean Weisgerber, de Gaston Bachelard et de Pierre Nora pour voir comment les éléments spatiaux permettent de rendre plus visible la signification globale du récit à travers leur mise en relief avec toutes les composantes de l'intrigue, surtout dans leur rapport aux personnages. En outre, l'approche sémiotique postgreimassienne que propose Denis Bertrand dans son ouvrage *L'Espace et le sens*²² nous sera utile pour comprendre la relation qu'entretient le personnage avec son espace. Elle se chargera de la sorte, d'éclairer les significations sémantiques qui découlent des configurations spatiales et les valeurs symbolique, allégorique, culturelle, etc. qu'elles véhiculent par l'exploration de la manière dont les personnages font l'expérience de l'espace.

Pour étudier le déroulement du temps et son fonctionnement narratif dans le corpus d'analyse, nous aurons recours en premier lieu à l'approche narratologique de Gérard Genette en prenant en compte les trois catégories propres à l'organisation narrative du récit (l'ordre, la durée et la fréquence) telles qu'elles sont exposées dans les contributions théoriques de son ouvrage *Figures III*²³. En parallèle, nous ferons référence aux ouvrages *Analyse du discours narratif*²⁴ de Gabrielle Gourdeau, *La parole romanesque*²⁵ de Gillian Lane-Mercier et encore *Introduction à la narratologie* de Mieke Bal pour faire progresser notre réflexion sur les procédés narratifs du temps en fonction

²¹ Bal, M. (2009). *Narratology : Introduction to the theory of narrative*. London : University of Toronto, third edition.

²² Bertrand, D. (1985). *L'espace et le sens : Germinal d'Émile Zola*. Paris : Éditions Hadès, coll. Actes sémiotiques.

²³ Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : seuil.

²⁴ Gourdeau, G. (1993). *Analyse du discours narratif*. Québec : Gaëtan Morin Editeur.

²⁵ Lane-Mercier, G. (1989). *La parole romanesque*. Ottawa/Paris : Presses de l'Université d'Ottawa/Éditions Klincksieck.

desquels l'intrigue est structurée. Décrypter la structure temporelle grâce à l'approche narratologique nous permettra par la suite de mieux comprendre en quoi l'organisation narrative des œuvres du corpus contribue à développer une conception subjective particulière de la temporalité. Pour ce faire, nous convoquerons l'approche herméneutique du temps exposée par Paul Ricœur dans les *Tomes I*²⁶, *II*²⁷ et *III*²⁸ du *Temps et Récit* pour démontrer que la structure temporelle de chaque œuvre vise essentiellement à rendre plus perceptible la manière dont l'expérience humaine du temps est conçue par les différentes instances narratives. Nous serons également amenée à fusionner plusieurs théories issues de la psychanalyse, de la philosophie, de la linguistique, de la sémiotique et de la musicologie sans pour autant évincer la dimension littéraire du temps afin de démontrer que la manière dont il est envisagé dépendra à la fois des thématiques traitées, des procédés rhétoriques et des techniques narratives employés pour sa mise en œuvre.

Puisque l'espace et le temps sont considérés comme étant interdépendants et inséparables, l'approche chronotopique élaborée par Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*²⁹ nous servira d'outil pertinent pour penser les pratiques spatio-temporelles. Nous tenterons d'abord d'identifier un certain nombre de chronotopes qui se déploient dans les œuvres du corpus, et de déceler les traits caractéristiques de chacun d'entre eux afin de voir comment le temps est appelé à accomplir le rôle poétique de l'espace et vice-versa, et quelles significations et valeurs véhiculent-ils dans leurs interactions. Nous examinerons aussi les différentes configurations spatiotemporelles qui définissent l'ensemble des œuvres étudiées et qui renforcent, par leur récurrence, l'idée d'une chronotopie commune.

Sur le plan méthodologique, nous tâcherons d'analyser chaque roman de façon autonome dans les deux premières parties selon la nature de leur narration en commençant d'abord par les œuvres écrites à la première personne et par la suite celles écrites à la troisième personne, non seulement par souci de cohérence dans notre démarche réflexive mais également pour une meilleure application des outils théoriques qui seront mis en pratique. Pour ce faire, la présente étude sera organisée en six chapitres complémentaires

²⁶ Ricœur, P. (1983). *Temps et récit, Tome I*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».

²⁷ Ricoeur, P. (1984). *Temps et récit, Tome II*. Paris : Seuil.

²⁸ Ricœur, P. (1991). *Temps et récit, Tome III*. Paris : Seuil, coll. « Points ».

²⁹ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

regroupés en trois grandes parties qui se consacrent successivement à l'étude de l'espace, du temps et de l'espace-temps. A ce propos, il serait préférable d'introduire chaque partie par quelques repères théoriques sur l'espace, sur le temps et sur le chronotope que nous estimons indispensables pour l'élaboration de notre analyse :

- La première partie de la thèse, composée des chapitres un et deux, a pour titre « La structuration de l'espace ». Elle se propose d'examiner les différentes représentations de l'espace dans les œuvres du corpus sous de multiples aspects. Dans son introduction, elle se chargera de présenter un bref aperçu théorique sur la spatialité en littérature en mettant l'accent sur ses liens avec les autres éléments de l'univers romanesque afin de comprendre les enjeux de sa représentation dans notre corpus : Le premier chapitre examinera la place qu'occupe les éléments spatiaux dans la fiction romanesque dans *Le bus dans la ville*, dans *Alger le cri*, dans *La belle et le poète* et dans *L'éloge de la perte* à travers l'analyse de leur relation avec les autres composantes narratives tout en prêtant une attention particulière à la perception des personnages afin de voir en quoi l'espace peut être considéré, dans chaque récit, comme un constituant narratif fortement conditionné par leur intériorité. Le deuxième chapitre se voudra une lecture croisée des configurations spatiales dans une perspective sémantique et structurelle. Les réflexions de Denis Bertrand et d'Algirdas Greimas nous serviront de guide nécessaire pour pouvoir approfondir l'analyse des enjeux énonciatifs de la spatialité dans le corpus. Il sera question d'étudier les éléments qui participent à la construction de la signification de l'espace dans chaque roman à savoir les sémèmes, les sèmes et les isotopies qui appartiennent à la dimension spatiale pour dégager les spécificités des catégories spatiales représentées et enfin les valeurs axiologiques, sémantiques et métaphoriques que véhiculent chacune d'entre elles dans les œuvres étudiées.
- La deuxième partie dont le titre est « L'organisation du temps » se donnera pour tâche d'analyser la structure temporelle des œuvres du corpus en présentant d'abord une réflexion théorique sur le temps romanesque en guise d'introduction partielle avant d'explorer ses enjeux dans les récits étudiés. Elle se compose de même de deux chapitres, le troisième et le quatrième, qui seront consacrés respectivement à l'étude des techniques narratives de la temporalité dans une perspective narratologique et poétique : Dans le troisième chapitre qui la constitue,

nous nous appuyerons sur la narratologie genettienne pour étudier l'ordre, la durée et la fréquence dans les quatre œuvres du corpus afin de faire ressortir les enjeux et les articulations du temps dans chaque roman. L'étude de ces trois aspects nous aiderons à mettre en évidence, dans le chapitre suivant, la manière dont le temps est appréhendé d'un point de vue phénoménologique par l'exploration de son rapport aux personnages sur le plan thématique, et par l'analyse du texte même sur le plan énonciatif. Autrement dit, à travers l'étude des techniques narratives de la temporalité dans le troisième chapitre, nous entreprendrons de comprendre comment la conscience des personnages peut-elle influencer l'écoulement du temps dans le récit. À cet égard, il faudra aussi que nous nous attardions à la question des jeux temporels employés pour le développement des récits, et à l'usage particulier de certains temps verbaux au détriment d'autres pour transfigurer l'expérience subjective du temps. Les travaux de Dorrit Cohn, de Jean Panouille et de Paul Ricœur nous serviront de base pour l'analyse des enjeux poétiques de la temporalité dans le quatrième chapitre.

- La dernière partie, intitulée « Une lecture poétique des corrélations spatio-temporelles », comporte les deux derniers chapitres de cette étude. Elle se consacre exclusivement aux articulations spatio-temporelles dans le monde de la fiction en prenant appui sur les considérations théoriques bakhtiniennes et les travaux de ses disciples. De la même manière que les deux parties précédentes, cette partie s'ouvre sur une présentation théorique du concept de « chronotope » et de l'approche chronotopique sur laquelle s'appuiera l'analyse du corpus : Dans le cinquième chapitre, nous tenterons de repérer les différents chronotopes mineurs qui se déploient de manière récurrente dans l'ensemble des œuvres étudiées à savoir le chronotope de la ville, le chronotope de la route, le chronotope de la maison, le chronotope de la rencontre et le chronotope du seuil. Ainsi par la fonction qu'ils assument dans l'intrigue, il sera révélé que l'expérience spatio-temporelle de chaque personnage entraîne un changement dans les connotations et les valeurs qu'ils véhiculent. Le sixième chapitre nous permettra d'effectuer un rapprochement entre les écrivains du corpus quant à la question de la poétique de l'espace et du temps dans leur écriture romanesque. Grâce au repérage des chronotopes mineurs dans le chapitre cinq, nous serons amenée à identifier les chronotopes qui jouent un rôle central dans l'ensemble des œuvres du corpus. Nous mettrons donc en lumière les similitudes qui existent entre les différents

chronotopes autour desquels ces récits sont construits dans le but d'esquisser une réflexion sur la possibilité de la mise en œuvre d'une chronotopie commune représentative d'une poétique propre aux représentations spatiotemporelles du roman algérien moderne.

**PREMIERE PARTIE : LA STRUCTURATION DE
L'ESPACE**

Aperçu théorique

Le terme « espace » couvre une variété de significations dans les dictionnaires et encyclopédies français en raison de son usage pluridisciplinaire qui l'a rendu depuis longtemps intrigant. Son origine étymologique vient du mot latin « *spatium* » dont la racine se retrouve au grec « *spaô* » qui signifiait à la fois « champ de course, carrière, arène [...] étendue, distance » et « temps, délai, répit »³⁰ qui désignait « une grande étendue de terrain ayant été parcourue, [...] les intervalles de temps, les moments de la durée »³¹. Selon le dictionnaire *Larousse* (2005), l'espace se définit comme « étendue indéfinie qui contient tous les objets ; étendue disponible »³². Pour *Le dictionnaire de la langue française* de Littré (1873-1874 (1^{ère} éd.)), il est défini comme étant « certaine étendue superficielle. Un grand espace. Un petit espace. Ménager l'espace. », ou encore comme « étendue de temps »³³. Le *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* (Larousse, 1870), quant à lui, suggère de nombreuses acceptions à partir desquelles nous pouvons retenir les suivantes :

- Etendue immense.
- Etendue infinie, milieu sans bornes qui contient tous les êtres étendus.
- Etendue superficielle et limitée.³⁴

Les premières caractérisations du terme « espace » sont à la base de toutes les définitions que proposent les dictionnaires, synonyme d'« étendue », voire de « temps » qui lui est souvent associé alors que ses acceptions vont au-delà du sens qu'ils lui attribuent. Les philosophes sont les premiers à s'intéresser à la question d'espace, non comme substance concrète telle que les voient les géographes mais plutôt comme une unité abstraite, ces conceptions philosophiques étaient les fondements de la physique et des mathématiques et ont été reprises dans d'autres domaines des sciences humaines et sociales.

³⁰ Gaffiot, F. (2016 (1^{ère} éd. 1934)). *Dictionnaire Latin Français*. Paris, (G. Gréco, Éd.) p. 1245.

³¹ *Ibid.*

³² Larousse. (2005). *Dictionnaire de français compact*. (J. Florent, Éd.) Canada, p. 515.

³³ Littré, E. (1873-1874 (1^{ère} éd.)). « espace », *définition dans le dictionnaire Littré*. Consulté le 6 janvier 2022, sur Dictionnaire Littré : <https://www.littre.org/definition/espace>

³⁴ Larousse, P. (1870). *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle, Tome VII*. Paris : Administration du grand dictionnaire universel, p. 880.

Généralement, lorsque nous parlons de l'espace, la première chose qui vient à l'esprit est le lieu. Ces deux termes soulèvent plusieurs questions dues à leurs usages vagues et souvent confondus : l'espace possède-t-il le même sens que le « lieu » ? Pouvons-nous considérer le lieu comme un espace ? Autrement dit, les termes « espace » et « lieu » ont-ils la même signification ? Pierre-Antoine Fabre, dans son ouvrage *Ignace de Loyola—Le lieu de l'image* (1992), définit le « lieu » comme suit :

Le lieu, *locus*, désigne outre l'endroit (une certaine aire géographique, une localité), le tombeau, la sépulture ; aussi le sanctuaire, l'espace sacré ; le moment, l'occasion, l'opportunité, la possibilité ; encore la place, l'emplacement ou l'intervalle dans une série ordonnée, la position, le rang ; enfin le fragment marqué, cité, isolé, d'un texte³⁵

L'espace ne doit pas être confondu avec le lieu dont il n'est qu'« une certaine aire géographique » qui pourrait avoir des limites étant donné que l'espace est beaucoup plus étendu que cette « aire », et donc le lieu n'est qu'un élément constitutif de l'espace. Ces considérations sont confirmées par Thomas Guillaumot (2004) lorsqu'il explique :

[L]e lieu désigne une aire aux limites perceptibles. L'espace, lui, contient [sic]. Ainsi le lieu est une « espèce d'espace ». Le lieu peut contenir une aire, un peu d'espace, parfois habitable ; cela dépend de sa superficie. Un lieu est une quantité relative d'espace. [...] L'espace se répand potentiellement à l'infini, le lieu détermine une origine possible de directions. On pourrait dire qu'ils sont respectivement le tout (espace) et l'un (lieu).³⁶

Ainsi, l'espace est selon Yi-Fu Tuan (1977 1^{ère} éd) plus abstrait que le lieu³⁷, il annonce que l'espace devient lieu au moment où nous commençons à mieux le connaître et lui donner des valeurs. Il ajoute qu'il est impossible de parler d'un espace sans prendre connaissance des objets et des lieux qui le définissent³⁸, c'est en acquérant un sens qu'il se transforme en un lieu. Tuan donne l'exemple des architectes qui emploient l'expression de « qualités spatiales d'un lieu »³⁹ au lieu de dire « un espace » car selon lui, l'idée de la préférence du lieu au détriment de l'espace revient à leur nature différente, le premier

³⁵ Fabre, P.-A. (1992). *Ignace de Loyola—Le lieu de l'image*. Paris : L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, p. 9.

³⁶ Guillaumot, T. (2004). L'objet et son lieu. Dans É. Chiron, & C. Azéna, *Le spectateur comme objet*. Paris : Publications de la Sorbonne, coll. Arts plastiques, p. 80.

³⁷ Tuan, Y.-F. (2006). *Espace et lieu, la perspective de l'expérience* (Traduction de Perez, C). Gollion, Infolio Éditions, coll. « Archigraphy Paysages », p. 6.

³⁸ *Ibid.*, p. 136.

³⁹ *Ibid.*, p. 6.

renvoie à la stabilité alors que le second est associé l'instabilité et le mouvement ce qui le rend susceptible d'être ouvert aux menaces. Si l'espace est lié à l'idée du « mouvement », le lieu sera cette « pause dans le mouvement »⁴⁰ qui a la possibilité de se transformer en un lieu, ce qui explique donc la relation de dépendance entre le lieu et l'espace.

Dans une perspective anthropologique ou socioculturelle, la spatialité est abordée en rapport avec la dimension sociale et culturelle à laquelle elle appartient dans la mesure où elle s'insère dans un réseau de relations propre à une collectivité. Or, l'espace est considéré comme un médium symbolique important dans la transmission des valeurs symboliques sociales, culturelles voire religieuses et joue un rôle majeur dans la construction de l'identité de l'individu de sorte qu'il puisse affecter sa façon de vivre, d'agir, de penser, bref sa façon d'être.

En effet, la pluridisciplinarité des études portant sur la notion d'« espace » impose une impasse à sa saisie. Allant de la géographie, la physique, les mathématiques, la sociologie, l'anthropologie, la philosophie à la littérature, ces disciplines ont donné naissance à différentes réflexions à son propos. Chaque fois qu'il est question d'espace, une distance définitionnelle devrait être installée quant à son emploi judicieux pour des raisons qui reviennent à son caractère polysémique. Dans le *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (2003), l'espace est envisagé comme « une des dimensions de la société, correspondant à l'ensemble des relations que la distance établit entre différentes réalités »⁴¹. La géographie prête aussi attention à l'ambiguïté du concept lorsqu'il s'agit de le définir. D'ailleurs, les considérations de Jacques Lévy et Michel Lussault sur la notion d'espace confirment que celle-ci ne peut être cantonnée seulement au fait géographique étant donné que ses « significations métaphoriques de toutes sortes [s'enchevêtrent], souvent dans le plus grand désordre, avec les catégories philosophiques et les concepts issus de différents domaines scientifiques. »⁴².

Les études littéraires consacrées à la question de la spatialité préconisent de nouveaux paradigmes et s'ouvrent sur plusieurs interprétations qui ne réduisent pas sa représentation à un simple décor à l'action. Son inscription dans le texte littéraire se fait

⁴⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁴¹ Lévy, J., & Lussault, M. (2003). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, p. 325.

⁴² *Ibid.*, pp. 325-326.

de différentes façons en fonction de la subjectivité du sujet qui la représente. Pour cette raison, elle doit être vue de manière plus large et examinée en fonction de plusieurs paramètres relatifs au texte et au hors-texte. Zeithen Antje (2013) déclare, dans son article « La littérature et l'espace », au sujet de la notion d'espace en littérature que celle-ci est :

Tantôt morphique, tantôt métaphorique, le recours à la notion d'espace en littérature est pratique courante. Ce fait s'explique, entre autres, par la prédisposition du langage spatial à "pouvoir s'ériger en un métalangage capable de parler de toute autre chose que de l'espace"⁴³.

Si plusieurs études se sont intéressées à l'analyse de la spatialité en littérature, c'est parce que la diversité et l'abondance des œuvres littéraires qui traitent la thématique de l'espace ou qui s'intéressent à comprendre ses fonctionnements dans l'univers romanesque ont grandement contribué à ouvrir de nouvelles portes de réflexions, ce qui a fait émerger de nouveaux concepts, théories et approches, et a convergé de nouvelles esthétiques sur le plan narratif et énonciatif.

Le grand nombre de travaux qui ont été élaborés spécifiquement sur l'espace romanesque prouve à quel point sa question est importante en littérature. De ce fait, il serait pertinent de sélectionner quelques réflexions qui mettent en lumière ses aspects majeurs sans pour autant négliger la fascinante richesse de ses significations. En 1970, Roland Bourneuf a écrit un article⁴⁴ dans lequel il examine l'espace romanesque en prenant en compte son rapport à trois angles différents « dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman. »⁴⁵ : Le premier angle, celui de l'espace et son rapport à l'écrivain, développé à partir des théories poétiques bachelardiennes, suggère d'étudier l'espace allant de son « image » dans le monde réel à sa représentation, et de la signification psychologique de sa représentation à sa perception par l'auteur⁴⁶ ; le deuxième angle, celui de l'espace et son rapport au lecteur, met l'accent sur le problème de l'espace imaginaire et son emboîtement avec l'espace réel tel que l'a abordé Michel Butor (1969) dans une étude faite sur « l'espace et le roman » qui élucide que le lieu romanesque est envisagé comme « une particularisation d'un *ailleurs*

⁴³ Greimas, J. A. (1976). Pour une sémiotique topologique. *Sémiotique et sciences sociales*, 129-157, pp. 130-131., cité par Ziethen, A. (2013). La littérature et l'espace. (U. d. Toronto, Éd.) *Arborescences*, 3-28., p. 3.

⁴⁴ Bourneuf, R., & Ouellet, R. (1975). *L'univers du roman*. Paris : Presses universitaires de France.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁶ *Ibid.*

complémentaire du lieu réel où il est évoqué »⁴⁷. A cet égard, Bourneuf déclare qu'il faut que la « connaissance de l'espace réel soit suspendue pour que puisse s'y substituer celle de l'espace décrit [...] en ne traitant plus ces décors comme des 'lieux statiques', mais en utilisant leurs ressources dynamiques »⁴⁸ ; le troisième angle, qui concerne l'espace et sa relation avec les autres éléments du roman, appelle plusieurs questions relatives aux liens entre l'espace et les autres composantes romanesques et à ses interrelations qui contribuent à créer une unité dynamique dans le roman⁴⁹. C'est à partir de ces trois angles que Bourneuf réfléchit sur l'espace romanesque où il fait valoir qu'il « doit être considéré au même titre que l'intrigue, le temps ou les personnages comme un élément constitutif du roman »⁵⁰. Son analyse l'a conduit à distinguer deux types d'espaces dans le récit :

Dans cette perspective on pourrait sans doute distinguer un espace-cadre, un espace décor qui accompagne les personnages, leur sert d'« environnement » sans vraiment en conditionner les actes, et un espace-sujet, un espace-acteur sans quoi, à la limite, personnages, action et récit cessent d'exister, réalité première à laquelle les hommes sont subordonnés.⁵¹

A côté de Bourneuf, Jean Weisgerber aborde dans un ouvrage intitulé *L'espace romanesque*⁵² la relation entre ce dernier et les diverses unités constituant le récit où il démontre que, dans l'univers romanesque, l'espace est un élément indispensable pour que les autres unités se relient les unes aux autres et prennent sens. Ainsi, Weisgerber suggère une définition de l'espace romanesque dans laquelle il exprime l'idée que sa représentation et son étude exigeraient de le penser en lien avec d'autres disciplines. Pour lui, « l'espace romanesque est un espace vécu par l'homme tout entier, corps et âme, et dès lors voisin de ceux que représentent le peintre et le sculpteur, qu'invoquent les prêtres, qu'étudient sociologues, linguistes, géographes, psychologues et ethnologues »⁵³

Bien évidemment, lorsqu'il est question d'espace romanesque, l'attention se porte non seulement sur l'arrière-plan où se déroule l'action mais aussi sur les autres éléments qui se trouvent dans le récit à savoir les personnages, le temps, les événements racontés

⁴⁷ Butor, M. (1969). *Essais sur le roman*. Paris : Coll. « Idées », pp. 48-58., cité par Bourneuf, R., & Ouellet, R. (1975). *L'univers du roman*. p. 81.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, pp. 92-93

⁵² Weisgerber, J. (1978). *L'espace romanesque*. Lausanne : L'Age d'Homme.

⁵³ *Ibid.*, pp. 11-12.

voire le langage employé pour sa mise en scène, etc. compte tenu du fait que certains d'entre eux sont plus caractéristiques que d'autres. Weisgerber se propose d'ailleurs d'étudier la relation entre ces éléments où il démontre que le langage des personnages est l'élément le plus significatif pour la compréhension de l'espace romanesque. Il évoque l'idée que le récit comprend « un ensemble spatiotemporel où lieux et instants de l'action s'interpénètrent »⁵⁴.

L'article « Espace et narration : théorie et pratique »⁵⁵ de Fernando Lambert qui s'intéresse à l'espace et à sa relation avec le personnage et l'univers romanesque développe des réflexions qui se rapprochent de celles de Weisgerber dans le fait qu'il remette en question la théorie narratologique de Gérard Genette qui conçoit l'espace romanesque comme un élément autonome dans la fiction :

Nous ne considérons pas l'espace du discours en soi, dans sa totalité. On sait par ailleurs que la narratologie de Gérard Genette ne tient aucun compte de l'espace. Pourtant, ce théoricien a reconnu l'existence de « quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée »⁵⁶ et, dans son *Nouveau discours du récit*, il laisse à d'autres le soin de creuser cette question de l'espace dans le récit. La fonction dynamique de l'espace dans le récit et son autonomie narrative sont ainsi confirmées par Genette.⁵⁷

Lambert propose d'étudier l'espace romanesque avec précaution et atteste qu'il mérite de lui accorder autant d'importance que le temps et les autres éléments constituant le récit, il affirme que sa perception « a [...] beaucoup à voir avec l'imaginaire, tout comme l'écriture »⁵⁸. Pour lui, la focalisation est aussi significative lorsqu'il s'agit d'aborder la spatialité romanesque dans la mesure où cette dernière acquiert une signification en fonction de celui qui la représente ou de celui qui la regarde.

De même, à la lumière des travaux de Weisgerber et de Bourneuf, et en essayant d'apporter quelques éclairages à leurs travaux, Henri Mitterand démontre que l'espace se présente dans le récit comme « champ de déploiement des actants et de leurs actes, comme

⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁵ Lambert, F. (1998, Hiver). Espace et narration : théorie et pratique. *Études littéraires*, 30(2), 111-121. DOI : <https://doi.org/10.7202/501206ar>

⁵⁶ Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris : Seuil. p. 44.

⁵⁷ Lambert, F. Espace et narration : théorie et pratique. *Op. cit.*, p.112.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 111.

circonstant, à valeur déterminative, de l'action romanesque »⁵⁹. En analysant une œuvre de Balzac, il constate que son rôle est très décisif dans la structuration de l'univers romanesque. Il met en relief ses diverses manifestations qui dépassent ce qui a été appelé traditionnellement sa fonction « décorative » en devenant pour ce faire « le support », « le déclencheur de l'événement » et l'« objet idéologique principal » qui mérite de lui établir « un répertoire morphologique et fonctionnel [...] analogue à celui que propose Philippe Hamon pour les personnages. »⁶⁰ Ainsi, il déclare :

Quand l'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description, tandis que le personnage, l'action et la temporalité relèveraient seuls d'une théorie du récit. Le roman, depuis Balzac surtout, narrativise l'espace, au sens précis du terme : il en fait une composante essentielle de la machine narrative.⁶¹

En effet, les études narratologiques de Mieke Bal sur l'espace narratif apportent un éclairage nouveau sur la question de sa représentation en fonction de sa perception. Dans son ouvrage *Introduction à la narratologie* (2009), elle estime qu'il doit être envisagé sous l'angle de la focalisation qui dépendra en premier lieu de la perspective particulière des personnages. Ainsi, elle fait remarquer que sa signification dans le texte réside dans la manière dont ils le perçoivent visuellement et la façon dont ils interagissent avec lui de sorte que sa description, dans ce sens, puisse refléter d'autres aspects du récit. À travers l'analyse d'un nombre important de textes narratifs, Bal a pu distinguer deux niveaux en fonction desquels l'espace est appréhendé en termes de dynamisme et de stabilité. Pour elle :

Les espaces fonctionnent de différentes manières dans une histoire. D'une part, ils ne sont qu'un cadre, un lieu d'action. À ce titre, une présentation plus ou moins détaillée conduira à une image plus ou moins concrète de cet espace. L'espace peut aussi rester entièrement à l'arrière-plan. Dans de nombreux cas, cependant, l'espace est thématiqué : il devient également un objet de présentation, pour lui-même. L'espace devient alors un lieu d'action plutôt que le lieu de l'action. Il influence *la fabula*, et celle-ci devient subordonnée à la présentation de l'espace. Le fait que "ceci se passe ici" est tout aussi important que "la façon dont c'est ici", qui permet à ces événements de se produire. Dans les deux cas, qu'il s'agisse de l'espace-cadre ou de l'espace thématiqué, l'espace

⁵⁹ Mitterand, H. (1980). *Le discours du roman*. Paris : Presses Universitaires de France., p. 190.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 211-212.

peut fonctionner de manière stable ou dynamique. Un espace stable est un cadre fixe, thématized ou non, à l'intérieur duquel les événements se déroulent. Un espace dynamique est un facteur qui permet le mouvement des personnages. Les personnages marchent et ont donc besoin d'un chemin. Ils voyagent et ont donc besoin d'un grand espace, de pays, de mers, d'air. Le héros d'un conte de fées doit traverser une forêt sombre pour prouver son courage. Il y a donc une forêt.⁶²[Notre traduction]

Denis Bertrand, pour sa part, va plus loin dans la conception de l'élément spatial en partant des travaux d'Algirdas Julien Greimas⁶³ pour appliquer une approche structurale afin de comprendre ses articulations et les mécanismes de sa signification selon une perspective sémiotique postgreimassienne. En analysant l'œuvre de Zola dans *L'Espace et le sens*⁶⁴, il s'est attaché à démontrer que l'étude du dispositif spatial ne devrait pas être réduite à sa dimension passive en tant qu'élément servant à la mise en place de l'action et du sujet mais exige également que nous nous intéressons à son contenu en nous appuyant sur une démarche plus complexe pour dégager ses principes axiologiques :

Plus économique et plus intéressante nous paraît être la démarche qui consiste à envisager les localisations spatiales à partir des schémas de relations dans lesquels elles entrent, c'est-à-dire à considérer d'abord que ces lieux, à l'instant même de leur émergence dans le discours, se trouvent intrinsèquement saisis dans un processus syntaxique. Puisqu'il est l'objet d'une activité sémiotique de construction et d'agencement, l'espace relève de la syntaxe – quel que soit bien entendu le niveau auquel on l'analyse. [...] L'espace du récit n'est autre que l'espace du sujet inscrit dans le récit. [...] Cette syntagmatisation est inhérente – que le sujet soit acteur ou narrateur – à

⁶² « Spaces function in a story in different ways. On the one hand, they are only a frame, a place of action. In this capacity a more or less de-tailed presentation will lead to a more or less concrete picture of that space. The space can also remain entirely in the background. In many cases, however, space is thematized: it becomes an object of presentation itself, for its own sake. Space thus becomes an acting place rather than the place of action. It influences the fabula, and the fabula becomes subordinate to the presentation of space. The fact that 'this is happening here' is just as important as 'the way it is here,' which allows these events to happen. In both cases, where both frame-space and thematized space are concerned, space can function steadily or dynamically. A steady space is a fixed frame, thematized or not, within which the events take place. A dynamically functioning space is a factor which allows for the movement of characters. Characters walk, and therefore need a path. They travel, and so need a large space, countries, seas, air. The hero of a fairy tale has to traverse a dark forest to prove his courage. So there is a forest. ». Bal, M. (2009). *Narratology : Introduction to the theory of narrative.*, p. 139.

⁶³ Greimas, A-J. (1986). *Sémantique structurale*. Paris : PUF.

⁶⁴ Bertrand, D. (1985). *L'espace et le sens : Germinal d'Émile Zola*. Paris : Éditions Hadès, coll. Actes sémiotiques.

l'émergence même des structures spatiales. C'est aussi, comme nous l'avons vu, cette relation syntaxique qui fonde l'axiologisation des lieux énoncés.⁶⁵

C'est à la lumière des réflexions narratologiques de Bourneuf, de Mitterand, de Weisgerber et de Bal, et en nous appuyant sur la démarche sémiotique de Bertrand que nous procéderons à l'analyse de la spatialité romanesque chez les quatre écrivains étudiés dans cette première partie :

Dans le premier chapitre, nous examinerons la place qu'occupe l'espace dans l'univers romanesque de *Le bus dans la ville*, de *Alger le cri*, de *La belle et le poète* et de *L'éloge de la perte* à travers l'analyse de sa relation avec les éléments narratifs de l'intrigue tout en portant une attention particulière à son rapport aux personnages. S'intéresser à sa perception est l'élément qui nous intéresse le plus afin d'illustrer comment Yahia Belaskri, Samir Toumi, Amèle El Mahdi et Lynda-Nawel Tebbani présentent l'espace, et de voir en quoi il peut être considéré comme un constituant narratif fortement conditionné par l'intériorité des personnages.

Le deuxième chapitre propose une lecture croisée des configurations spatiales dans une perspective sémiotique postgreimassienne. Les réflexions de Bertrand et de Greimas nous seront pertinentes afin de pouvoir approfondir l'analyse des enjeux sémantiques de la spatialité dans le corpus. Il s'agira d'abord d'étudier les relations entre les sèmes spatiaux, les sèmes et les isotopies qui constituent la dimension spatiale dans chaque roman pour cerner les spécificités de chaque catégorie spatiale représentée, et enfin saisir les valeurs que véhicule chacune d'entre elles dans les œuvres étudiées.

⁶⁵ *Ibid.*, pp.66-142.

Chapitre 1 : L'espace entre narrativité et subjectivité

L'étude de la focalisation dans le cadre de l'analyse de l'espace narratif est associée à la perception du narrateur/personnage, sa façon de voir ce qui l'entoure détermine sa position dans l'histoire et son rapport à l'espace dans lequel il se trouve. Mieke Bal, dans son *Introduction à la narratologie*, distingue deux types de focalisation : « la focalisation perceptive » et « la focalisation non-perceptive »⁶⁶. Si le narrateur/personnage évoque l'espace du présent immédiat de l'histoire, là où les actions se déroulent, nous parlons ici de la focalisation perceptive ; s'il le perçoit par sa mémoire avec un processus de remémoration ou à travers son imagination, nous parlons dans ce cas de la focalisation non-perceptive. Elle ajoute aussi dans l'article consacré à l'analyse de la focalisation⁶⁷ que la nature de cette dernière s'identifie dans le récit par des verbes qui permettent de déterminer si la perception est physique ou psychologique :

Oui, les deux ont en commun leur statut d'actes mentaux, de producteurs d'événements mentaux. Et c'est bien là le problème, ils diffèrent en ce qui concerne les conditions dans lesquelles une personne est capable de ce type de perception. La condition de proximité spatio-temporelle ne dépend pas du statut narratologique du sujet mais de la nature de la focalisation.⁶⁸ [Notre traduction]

Pour cela, il se peut qu'un même lieu soit perçu différemment comme il est le cas dans notre corpus puisque la perception change au gré du déplacement des narrateurs/personnages. Nous allons voir dans la suite de l'analyse que la perception et les valeurs des lieux changent par les changements de leur position et de leurs situations, et que ceux-ci affectent grandement leur subjectivité. Cela explique pourquoi, dans cette analyse, son rôle ne sera pas réduit à un simple cadre qui sert à présenter les actions dans l'intrigue.

⁶⁶ Bal, M. (2009). *Narratology : Introduction to the theory of narrative.*, p. 150

⁶⁷ Bal, M. (1981). The Laughing mice, or On focalisation. (D. U. Press, Éd.) *Narratology III : narration and perspective in fiction*, 2(2), pp.202-210. et p. 205.

⁶⁸« Yes. Both have in common their status of mental acts, producers of mental events. And that is exactly the point. They Differ with respect to the conditions under which a person is capable of this kind of Perception. The condition of spatio-temporal proximity does not depend on the narratological status of the subject but on the nature of the focalization ». *Ibid.*, p. 205.

1.1. Espace et perception

1.1.1. *Le bus dans la ville* : une perception antérieure à la diégèse

Dans le roman *Le bus dans la ville*, l'auteur présente un narrateur qui revient à sa ville natale après des années d'absence. Son univers romanesque est structuré sur deux niveaux : le premier est référentiel, celui de l'espace que nous avons choisi de nommer « espace de l'action immédiat » dans lequel se trouve le narrateur au moment de l'énonciation ; et le second est mnésique, c'est-à-dire celui de l'espace qui surgit dans sa conscience. En l'occurrence, cet espace du niveau mémoriel se dessine et prend forme en fonction des endroits traversés, c'est lui qui prend le pas sur l'espace du texte et donne plus de consistance à la spatialité du récit. Il nous paraît évident d'analyser la focalisation en séparant les deux niveaux de la spatialité afin de comprendre le rapport entre eux et les représentations que le narrateur en donne, l'enjeu étant de comprendre le rôle que le regard joue dans la représentation de la spatialité.

Le premier contact établi avec l'espace dans *Le bus dans la ville* se fait par la vue du narrateur : « Je distinguais à peine les pâtés de maisons qui se bouscuaient dans la nuit. Les lumières dansaient. Il pleuvait à torrent et les rues n'étaient plus qu'un immense borbier, charriant les saletés de la ville. » (BV, p. 8). L'atmosphère de son univers romanesque est l'un des éléments qui donne à percevoir de différentes façons l'espace présenté parce qu'elle influence considérablement l'image de la ville dans le roman. Belaskri a choisi une atmosphère hivernale et cela est due aux connotations qui y sont rattachées. L'hiver est associé à la vieillesse et la mise en retrait, symbole de « vieillesse » et de « tristesse »⁶⁹. Cela fait écho à l'intériorité du narrateur qui cherche à se faire voir à travers la projection de son corps et de son état psychique sur sa ville :

J'avais mal pour ma ville. J'avais mal partout : mon cœur, depuis longtemps, n'était plus que détresse ; mon dos, des cicatrices douloureuses ; mes émotions se réduisaient à la peur ; ma tête, un vieux tambour défraîchi, emplie de désillusions, d'échecs répétés et renouvelés. (BV, p. 24)

Le champ lexical employé pour la dépeindre instaure une forte résonance mélancolique puisqu'elle se dévoile sous un aspect figé et misérable : « une ville plate et

⁶⁹ Hiver : Définition de Hiver. (s.d.). Consulté le 20 janvier 2023, sur <https://www.cnrtl.fr/definition/hiver>

sans forme : c'est triste. Une ville au bord de la mer sans la mer. De partout la mer est invisible. » (BV, p. 8) Il convient de remarquer que sa description laisse deviner l'ampleur de la tristesse qu'elle provoque chez lui, car elle apparaît sous ses yeux comme une sorte de vestige du passé :

Dans cette ville, il n'y avait pas d'arbres. Pas d'arbres pour échapper au soleil ardent des journées d'été. Il n'y avait pas de fleurs, ni d'oiseaux non plus. Pourquoi cette ville n'avait pas d'oiseaux pour chanter ? pourquoi ne dégageait-elle que les senteurs de ses égouts béants ? Il y avait les êtres, bien sûr. Des êtres perdus, traînant leurs guêtres. Des êtres perdants. Ils avaient perdu leur histoire et le présent. Et la peur. La peur... (BV, p. 8)

L'excès de la négation laisse transparaître le vide ressenti par le narrateur et témoigne de sa déception devant cette ville qui est devenue « vide », « absente », et « endormi » sous son regard. Sa manière de la décrire reflète la profonde solitude à laquelle il doit faire face après une longue absence jusqu'à devenir l'image même de ce qu'il ressent :

Je scrutais cette ville endormie, éteinte, absente ! Mon Dieu ! Qu'elle était laide dans cette absence ! Je lui inventais -en vain- quelque charme : la montagne qui la ceint sur son flanc, la mer qui lui caresse le front, les portes qui jadis la ceinturaient, aujourd'hui la léguait un passé, une histoire millénaire ; même la falaise qui la coupait en deux je tentais de lui trouver un attrait. (BV, p. 8)

Avec le passage ci-dessus, nous comprenons rapidement que la ville qu'il décrit est un lieu de retour. Sa perception s'éclaircit à partir du moment où le narrateur s'engage à raconter les souvenirs qu'elle charrie, le changement de la focalisation entraîne la superposition de nouveaux lieux qui sont perçus uniquement par sa mémoire. C'est à travers la description que nous pouvons saisir ses connotations dans le récit. En parlant de l'espace, Charles Bonn attribue une importance cruciale à sa description, vu que tout espace n'est pour lui qu'une représentation ou projection d'un espace référentiel. Puisque la description précède son objet, l'espace « ne peut avoir de sens qu'à travers une grille de déchiffrement : celle-là même de la description qui le prend pour objet. »⁷⁰ Dans *Le bus dans la Ville*, les passages descriptifs que nous allons citer fournissent des indices suffisants sur la valeur que l'espace peut avoir. Ils illustrent que sa remémoration est une

⁷⁰ Bonn, C. (1985). *Le roman algérien de langue française*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, p. 35.

manière de s'évader de la réalité déplaisante et indiquent la nature cruelle de sa ville où tout semble frappé par la misère :

J'avais l'impression de délirer : parler au passé, de mon quartier, de ma ville, de moi aussi. Moi, hier, avant, dans cette ville qui était mienne. Qu'est-ce qui m'arrivait ? Ah oui ! C'était ce satané bus qui n'avancait pas ; il faisait encore nuit et je ne distinguais toujours rien. La pluie battante, les vitres du bus très sales, les secousses sur cette chaussée défoncée : on aurait dit une petite route de village ! (BV, p. 13)

Quel matin, dans cette ville ! La pluie, le noir de la nuit qui ne voulait pas s'effacer : pourquoi étais-je là ? Pourquoi avoir pris ce bus ? Et ces souvenirs qui m'envahissaient... Ah ! la maison familiale et ma vie dans cet appartement qui n'en était pas un. Je partageais une chambre avec mon petit frère, le dernier. [...] (BV, p. 18)

Plus loin, nous trouvons le passage suivant :

Le bus s'était ébranlé et mon cœur avec. Le conducteur manœuvrait pour contourner le carrefour et changer d'itinéraire. Le jour se levait et je commençais à percevoir les murs de ma ville, envahie de boue rouge et de débris de toutes sortes. La pluie ne s'arrêtait pas. En ce jour naissant et déjà finissant, ma ville ne ressemblait à rien. [...] Au détour d'une ruelle, j'avais reconnu le Petit Théâtre, une salle minuscule de quarante places où j'ai donné des spectacles. Un théâtre dans le quartier le plus miséreux de la ville ! Un théâtre pour mes amis et moi ! Ce théâtre était notre maison. J'avais dix-sept ans et toute ma hargne ; j'avais dix-sept ans et toute ma verve ; j'avais dix-sept ans et toutes mes illusions et tous mes rêves. [...] (BV, pp. 24-25)

Ainsi, la description spatiale dans ce roman dénote un changement au niveau de la perception, et donc de la focalisation. Ces extraits démontrent d'ailleurs le rôle confié à l'espace dans le système narratif, c'est à travers le déplacement spatial que la focalisation change, car les souvenirs émergent lors du mouvement du bus. De surcroît, nous remarquons qu'il y a une relation de cause à effet qui s'établit clairement entre la perception du narrateur dans l'immédiat de l'action et sa mémoire, force est de constater que sa remémoration est fortement conditionnée par son regard. L'omniprésence des lieux perçus par la focalisation non-perceptive démontre que ceux-ci acquièrent une valeur plus importante par rapport à ceux qu'il perçoit visuellement. Ainsi au niveau textuel, les passages consacrés à l'évocation de l'espace dans lequel il se trouve sont plus courts que ceux qui sont consacrés aux lieux de ses souvenirs dans l'ensemble du récit, cela nous permet de dire que le narrateur éprouve un sentiment de nostalgie envers son passé dans cette ville qui est devenue hostile sous son regard. C'est donc sa situation actuelle qui lui

impose une sorte d'errance mémorielle étant donné que les souvenirs qui l'envahissent ont tous un rapport avec son passé et avec les lieux qu'il traverse dans sa trajectoire.

Ce qui accorde plus de consistance aux lieux romanesques est bien évidemment leur ancrage dans un cadre spatiotemporel défini et surtout leur dénomination. Qu'il soit réel ou fictif, c'est eux qui donnent à l'univers romanesque une illusion plus réaliste. Henri Mitterand, dans *Le discours du roman* (1980) appelle « la narrativité » l'effet produit par la précision des repères spatiaux :

Je suggérerai d'appeler la « narrativité » du lieu qui fonde le récit (...) le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité. (...) Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court – circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai.⁷¹

La ville représentée dans *Le bus dans la ville* n'est ni nommée ni topographiée tout au long de la narration. L'absence des toponymes n'est pas toujours un signe de manque de vraisemblance dans le sens où elle est compensée par d'autres stratégies qui donnent au récit une épaisseur réaliste car selon Dorrit Cohn,

Le caractère non référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne *puisse* pas se rapporter au réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas *obligatoirement* à lui. Mais hormis cela, l'adjectif compris dans notre expression définitionnelle indique également que la fiction se caractérise par deux propriétés spécifiques étroitement liées : (1) ses références au monde extérieur au texte ne sont pas soumises aux critères d'exactitude ; (2) elle ne se réfère pas *exclusivement* au monde réel, extérieur au texte.⁷²

Cela nous permet de constater que la configuration de l'espace, tout comme les autres composantes du récit, n'a l'obligation ni d'exactitude ni de véracité pour assurer l'illusion réaliste mais plutôt offre le choix d'inventer plusieurs univers possibles. Et donc, l'inscription de l'histoire dans une géographie précise oblige le lecteur à se dessiner l'espace que lui impose l'auteur ce qui fait que sa perception soit limitée même s'il s'agit d'un lieu imaginaire. En revanche, son imprécision lui permet de se construire un monde qui lui est propre. Dans l'entretien que nous avons déjà cité, Belaskri explique le choix de l'effacement des indications spatiales comme suit :

⁷¹ Mitterand, H. (1980). *Le discours du roman.*, p. 194.

⁷² Cohn, D. (2001). *Le propre de la fiction*. Paris : Seuil, p. 31.

Dès le départ, j'ai parlé d'une ville mais j'avais choisi de ne pas la nommer. Pourquoi ? Parce que je ne voulais pas l'inscrire dans une géographie précise. Pour moi, cette ville pouvait se situer n'importe où dans le monde. Je la voulais universelle. J'étais agréablement surpris lorsqu'un jour, quelqu'un m'a dit que cette ville lui faisait penser à une ville d'Amérique Latine. Il est évident que je parle de moi et de ce que je connais. Je parle d'Algérie mais en même temps cette ville peut se situer n'importe où. C'est donc un acte délibéré. Je voulais livrer un texte où des gens se battent, rêvent, réfléchissent, entreprennent, aiment mais à un moment donné, ils basculent dans une situation catastrophique.⁷³

Dans *le bus dans la ville*, les lieux représentés sont certainement des références qui existent réellement dans la vie de l'auteur. Certes, sa ville natale est la source de son inspiration dans ce roman, mais l'effacement des noms des lieux n'est pas gratuit, elle révèle une poétique d'une spatialité qui se veut universelle. Autrement dit, c'est pour donner au lecteur la liberté de situer le récit dans un cadre spatial de son propre choix, car il lui donne l'impression que ces lieux ont un rapport avec le contexte géographique auquel il appartient étant donné que « les lieux du roman peuvent 'ancrer' le récit dans le réel, donner l'impression qu'ils le 'reflètent' »⁷⁴

1.1.2. *Alger, le cri* : une perception métaphorisée

Nous avons déjà illustré que l'un des aspects principaux impliqués dans la perception de l'espace est la vue. Selon Bal, le regard du personnage constitue un paramètre fondamental dans la représentation de la spatialité, la façon dont il perçoit visuellement un lieu nous permet de comprendre le type de relation qui s'établit entre eux⁷⁵. L'analyse du processus narratif dans *Alger, le cri* ne sera pas assez différente que celle du premier roman étant donné que les deux présentent une forme romanesque semblable. Il s'agit d'un récit autofictionnel qui met en scène un narrateur homodiégétique qui parle de sa ville natale en même temps qu'il la parcourt.

La ville d'Alger est le cadre principal du récit chez Samir Toumi, la façon dont elle est rendue présente est l'élément le plus intrigant puisqu'elle est perçue au moyen de son imagination. L'espace dans son récit dépasse la simple indication du cadre à l'action, il s'inscrit comme « une forme particulière du discours »⁷⁶ ce qui signifie qu'il peut avoir

⁷³ Belaskri, Y. (2010, février 26). Le bus comme métaphore du voyage, du déplacement et de l'exil. Consulté le 20 décembre 2022, sur <http://www.lelitteraire.com/?p=2397>

⁷⁴ Reuter, Y. (1996). *Introduction à l'analyse du Roman*. Paris : Dunod, p. 55.

⁷⁵ Bal, M. (2009). *Narratology : Introduction to the theory of narrative*. Op. cit., p. 149.

⁷⁶ Mitterand, H. (1980). *Le discours du roman*. Op. cit., p. 140.

de multiples connotations en rapport avec la culture, la société, l'histoire voire avec les expériences subjectives de l'écrivain lui-même. Jean Pierre Goldstein (1985) explique cette idée en ces termes :

L'utilisation de l'espace romanesque dépasse [...] la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment, pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend représenter. C'est-à-dire que l'étude de l'espace romanesque se trouve inexplicablement liée aux effets de représentativité.⁷⁷

En lisant le récit, nous comprenons que l'espace est non seulement thématisé mais plutôt métaphorisé. Il s'inscrit dans le texte comme l'élément le plus dynamique, c'est-à-dire comme un « élément constitutif du roman au même titre que les personnages »⁷⁸, il remplit de ce fait la double fonction de cadre à l'action et d'actant ou de sujet même du récit. De ce fait, il favorise le recours aux éléments du hors-texte pour l'appréhender. La place qu'occupe la description de la ville dans ce récit démontre que celle-ci est en parfaite harmonie avec la narration, elle acquiert une valeur esthétique bien notable sur le plan diégétique et devient par ce fait la matière qui alimente abondamment la poétique de l'espace chez Toumi.

Le récit *Alger, le cri* se constitue de huit parties, qui ont toutes pour thème principal la capitale Alger. Le narrateur raconte son quotidien et les troubles qu'il éprouve à cause de l'atmosphère étouffante de la ville et du passé tragique du pays. L'espace chez Toumi s'inscrit comme un agent structurant la diégèse du récit ; Cela se manifeste à travers la structure désordonnée du texte et l'instabilité du narrateur qui ne parvient ni à se définir ni à se connaître dans sa ville. Sa narration se nourrit du trauma lié à la situation politique et historique de l'Algérie telle que la guerre de libération, la décennie noire et d'autres événements traumatisants de sa vie. Ces derniers influent grandement sur la perception d'Alger qui apparaît dans son récit comme l'objet d'une inquiétude autant collective qu'individuelle.

L'incipit du récit s'ouvre par une description panoramique où le narrateur s'engage à exprimer les sentiments de malaise que sa ville suscite chez lui et illustre surtout qu'elle est la source de toutes ses oppressions. Le regard qu'il porte sur elle révèle,

⁷⁷ Goldstein, J. P. (2005). *Pour lire le roman*. Paris : De Boeck, 8ème édition, p. 88.

⁷⁸ Bourneuf, R. (1970). L'organisation de l'espace dans le roman. *Études littéraires*, 3(1). [En ligne] : <https://id.erudit.org/10.7202/500113ar> p. 78.

pour une grande part, que sa perception est psychologique autant que visuelle parce qu'elle unit à la fois une allure réaliste et autre imaginaire ce qui lui permet de prendre corps en tant que sujet dans la narration. Cela exprime son désir de transgresser la simple mention topographique et de la rendre dotée de caractères qui lui permettent d'agir de la même manière qu'un personnage :

Cette ville m'assaille, elle monte et elle descend. Chaotique, elle m'épuise, ses pulsations désordonnées sont les miennes, miroir de mon incohérence, de mon chaos. Alger, ville éclatée, faite de centaines d'obus dans la montagne, d'où sont nés ces immeubles en métastases, dressés comme les piquants d'un hérisson, en multitude d'oursins accrochés à leur rocher. (AC, p. 13)

Alger se voit d'abord personnifiée, le narrateur s'exprime dans un langage fait de métaphores qui renvoie par analogie à son univers imaginaire. Lorsque l'espace fonctionne en tant qu'actant dans le récit, son inscription nous procure plusieurs sens et fonctions dans le texte : son caractère fluctuant détermine la position du narrateur qui ne parvient à la regarder qu'à travers le désordre qui se reflète sur sa propre identité. Derrière son « je » se dévoile son attitude face à sa ville à la vue de laquelle il ressent une oppression profonde jusqu'à l'étouffement :

Alger, ville éclatante au soleil, empoissée dans la grisaille, vivant au gré de ses humeurs, qui font écho aux miennes. Violente, on dit cette ville violente, je pense être violent, comme ma ville. Qu'elle responsabilité porte-elle ? Irresponsable, rien n'est jamais de sa faute, comme de la mienne. Coupable parfois, elle vous étouffe dans sa baie, vous prive de votre oxygène. (AC, pp. 13-14)

La première remarque que nous pouvons faire en lisant *Alger, le cri* est que le narrateur personnalise la ville et y projette sa psychologie tel qu'il est démontré dans le passage ci-dessus. Sa description apparaît, du premier coup, moins réaliste puisqu'elle se restreint à l'imagination qui a empoisonné sa perception. Cette projection renvoie à la symbiose du narrateur avec sa ville qui s'instaure à travers l'influence qu'elle exerce sur sa vie : « je parle de ma ville pour ne pas parler de moi, c'est la pudeur algérienne, comme baisser les yeux et marcher dans Alger [...] » (AC, p. 14) L'être qu'il pense être se voit à travers le miroir que lui tend sa ville : « je vois Alger comme mon reflet, complexe, illisible, impénétrable, moi éclaté, choc culturel, choc du relief. » (AC, p. 16)

Bal insiste dans son ouvrage précité sur la façon dont le personnage fait appel à ses sens pour appréhender l'espace⁷⁹. C'est à l'aide de la vue, et aussi de l'odorat, du toucher et de l'ouïe que l'espace prend sens dans le texte. Les perceptions sensorielles peuvent contribuer à déterminer non seulement le degré de proximité ou d'éloignement du personnage d'un espace donné mais surtout de dévoiler les relations qui s'établissent entre eux. Certes, la perception visuelle est assez présente mais abondamment déconcertante dans *Alger, le cri*. L'impact qu'elle inflige chez le narrateur se voit au niveau de la représentation anthropomorphique⁸⁰ et zoomorphique⁸¹ de l'espace, le fait qu'il déforme sa nature répond à sa volonté de dévoiler la facette cachée relative à sa référentialité. Ce sont les événements traumatisants qu'il a vécus qui ont transformé Alger en un espace moins sécurisant et donc ont déformé sa figure. Une attention particulière doit être accordée à sa description : lorsqu'il décrit la vue qui s'offre à ses yeux de sa terrasse, il se sert volontiers des connotations négatives et des images dénaturées afin de rendre compte du malaise qu'il ressent à l'égard de sa ville :

Je guette Alger de ma terrasse, elle est là, tapie à mes pieds, comme ramassée, prête à bondir. J'allume une cigarette, la fumée pollue mes poumons, cette ville me pollue, elle entretient insidieusement ma dépendance. Les lumières de la Route Moutonnaire dessinent la baie, comme un sourcil. Et toujours ce râle, qui ne s'arrête pas. Moutonnaire, où est le berger ? Alger est une ville sans berger, qui maltraite son troupeau d'habitants, à commencer par moi.
(AC, p. 14)

L'expression « je guette Alger de ma terrasse » indique qu'il est dans un espace ouvert, mais sa perception est complètement conditionnée par son état psychique qui deviendra plus visible en avançant dans la lecture. Il dessine un espace conforme non à sa réalité géographique mais plutôt à sa psychologie, c'est-à-dire comme il le voit sous ses propres yeux pour en faire le plus fidèlement possible le portrait de ce qu'il ressent. Autrement dit, sa perception fait corps avec ses pensées au sein de laquelle se dévoile «

⁷⁹ Bal, M. (2009). *Narratology : Introduction to the theory of narrative*, Op. cit., p. 136.

⁸⁰ L'anthropomorphisme est une figure de style qui consiste à attribuer des traits humains à un animal, à un objet ou à une chose abstraite.

⁸¹ Relatif à la zoomorphie : qui représente un animal ou qui a une forme d'un animal. En littérature, le zoomorphisme est une figure de style qui consiste à attribuer des caractéristiques animales à quelque chose ou à quelque qu'un (l'animalisation).

une construction inconsciente de la réalité sociale et physique elle-même » à travers « le mécanisme d'externalisation et de projection »⁸².

En plus, Toumi insiste spécifiquement sur les adjectifs caractérisant le serpent tout au long du récit comme il est montré dans les passages suivants : « je cours, le long des anneaux du serpent, écorché par sa peau rugueuse » (AC, p. 62), « enroulé là-bas, attendant son heure, sûr de la faiblesse de sa proie. » (AC, p. 52) « tapi, là-bas, à mon ouest » (AC, p. 39), etc. L'assimilation d'Alger à un serpent n'est certainement pas fortuite, l'auteur semble avoir choisi une telle figure en raison de sa forte charge symbolique qui lui permet le mieux à dessiner son image de manière métaphorique. De ce fait, déceler ses connotations nécessite de l'analyser en tant que signifiant pour dévoiler d'une part la double dimension symbolique qu'elle revête dans le texte, et d'apercevoir d'autre part sa valeur sémantique. Qu'elle soit positive ou négative, elle se prête dans *Alger, le cri* à une interprétation qui s'inscrit dans une perspective allégorique et symbolique à la fois. Nous y reviendrons dans le deuxième chapitre.

Les métaphores anthropomorphiques et les zoomorphiques semblent indissociables de la représentation d'Alger chez Toumi, il utilise à la fois la personnification et surtout l'animalisation pour dépeindre sa figure qui apparaît tantôt avec des allures humaines, tantôt avec des allures bestiaires pour mettre en place le danger qu'elle peut recouvrir, et pour lui inspirer l'image d'un être méfiant :

Coupable parfois, elle vous étouffe dans sa baie, vous prive de votre oxygène.
C'est la nuit qu'elle vous prend, quand elle étale nonchalamment ses lumières,
que les bateaux semblent flotter en apesanteur, que la lune dessine sa croupe
en croissant, que la rumeur se fait douce, comme un râle, la ville exhale alors
sa sensualité. (AC, p. 18)

La non-correspondance de l'espace présenté comme cadre au récit avec la focalisation perceptive du narrateur relève de la réalité dont il est constitué. Plus le récit avance, plus se dévoile l'aspect sombre qu'il voit dans sa ville. Nous constatons qu'il ne concerne pas uniquement la ville d'Alger mais fait aussi allusion à tout un pays qui insuffle la malédiction chez lui et chez tous ses habitants :

⁸² Finn Stein, H. (1987). *Developmental Time, Cultural Space : : Studies in Psychogeography*. Norman : University of Oklahoma Press, p. 22.

J'ai l'effroi des mots. Alger a l'effroi de la vague qui mettra fin à son perpétuel suicide. Je suis né avec cet effroi, cette malédiction, *daawassou*. Je suis l'enfant berbère qui grandit avec cette sentence, si tu es méchant avec tes parents tu auras le *daawassou* ! *Daawassou* est le sceau de culpabilité que l'on appose dès l'enfance sur votre front, Alger a le *daawassou*, vilaine ville, méchante ville, toujours bonne dernière dans les classements internationaux, ville maudite, *daawassou* ! (AC, p. 17)

Cette forme de perception expose l'utilité de la métaphore dans la narrativisation de l'espace, car selon Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, la métaphore est « le résultat d'un 'voir comme' qui naît de la subjectivité de celui qui la construit. La métaphore est ainsi révélatrice de rapports cachés, et c'est en cela qu'elle a une fonction heuristique. »⁸³ C'est donc par la métaphorisation que l'écrivain nous fait voir la signification d'Alger dans ce récit dans la mesure où il nous permet de retirer de sa perception l'influence qu'elle exerce même sur son écriture de sorte que « le choix des mots et des propriétés qu'elle met en jeu peut révéler une vision obsédante et construire un imaginaire. »⁸⁴.

1.1.3. *La belle et le poète* : une représentation documentaire de l'espace

Il est tout de même important de noter que le fictionnel a aussi à voir avec le réel quand il est question de représentation littéraire de l'espace en raison du statut ambigu du roman historique car, comme l'avance Lucia Manea (2011), « il se fonde sur un pacte de lecture par lequel, d'un côté le fictionnel est donné pour réel, d'un autre côté, le référentiel est métamorphosé en fictionnel »⁸⁵. L'écriture biographique n'échappe pas à cette règle étant donné qu'elle est censée relater la vie d'un personnage historique tel qu'il est connu dans la vie réelle. La seule désignation « roman » dans la couverture de *La belle et le poète* nous amène à dire qu'il s'agit d'une fiction biographique ce qui implique que le recours à la fiction est décisif. Certes, l'usage des noms propres des personnes ayant réellement existées, des dates et des lieux que nous pouvons localiser sur la carte géographique de l'Algérie participent tous à accentuer l'illusion du réel chez Amèle El Mahdi. Cependant, leur ancrage repose sur une double tâche : il s'agit d'une part de

⁸³ Gardes-Tamine, J., & Hubert, M.-C. (2002). *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris : Armand Colin, coll. Cursus, p. 120.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Manea, L. (2011). Configurations de l'espace renaissant dans le roman historique contemporain (yourcenar, Rufin, Senges). Dans R. Bouvet, & A. (. Camus, *Topographie romanesque* (pp. 141-153). Québec : Presses Universitaires de Rennes, p. 141.

raconter l'histoire telle qu'elle est réellement vécue, et de dépeindre d'une autre part un cadre spatial tel qu'il est présenté dans cette histoire tout en se servant de son pouvoir imaginaire afin de lui accorder l'épaisseur réaliste désirée. Ainsi, pour Manea :

[...] la construction de l'historicité s'appuie non seulement sur une temporalité dont les limites sont bien circonscrites, mais également sur la spatialité, vu la nécessité de figurer le cadre et les lieux, de fournir des repères géographiques entre lesquels se meuvent les personnages, ou encore de rendre manifestes aux yeux du lecteur les différences entre les composantes spatiales propres à une période du passé et celles du présent. La carte des connaissances géographiques du laps temporel choisi en vue de la récréation se plie aux règles référentielles du genre, ce qui renvoie inmanquablement aux exigences de composition érudite.⁸⁶

L'adaptation d'une dimension historique dans *La belle et le poète* confère à l'espace un caractère plus réaliste ce qui nous permet de porter un regard différent sur la représentation de l'espace chez El Mahdi vu que son inscription dans la diégèse s'interrompt tout au long de la narration au profit du drame historique. Dans ce roman, l'espace retient cette caractéristique de servir à l'ancrage de l'intrigue en laissant davantage place à la construction de l'histoire. C'est par le biais de l'histoire mise en récit que le cadre spatial peut être évalué puisque c'est dans ce dernier que « se déroule l'intrigue »⁸⁷, c'est lui qui « donne accès à la signification totale de l'œuvre »⁸⁸. Il implique une expérience d'un ou des personnages qui rentrent en contact direct avec un ou des lieux donnés où la narration participe efficacement à mettre en exergue leur fonctionnement et leur interaction dans le récit.

L'univers romanesque du roman *La belle et le poète* développe plusieurs intrigues toutes orientées autour du personnage principal. Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction générale, il raconte l'histoire d'un homme érudit qui vient de Laghouat⁸⁹. En choisissant de rendre hommage à ce poète « au destin exceptionnel » (BP, p. 15), l'écrivaine manifeste une grande volonté de faire connaître son histoire et de livrer les témoignages qui lui ont été confiés avec une représentation voulue aussi fidèle par tous ses détails historiques. Nous sommes en effet informée dès le prologue (BP, pp. 7-13) que nous aurons à lire un roman biographique, El Mahdi annonce déjà l'histoire par

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 141-142.

⁸⁷ Bourneuf, R., & Ouellet, R. (1975). *L'univers du roman. Op. cit.*, p. 227.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Une ville qui se situe dans le Nord du Sahara Algérien.

une préface sur la construction de la ville de Laghouat par Sidi El Hadj Aïssa jusqu'à sa domination par l'armée française :

Ne pouvant plus construire à l'intérieur de la forteresse saturée, les anciens habitants de Laghouat s'établirent à l'extérieur de la cité. De petites masures s'agglutinèrent au fil des ans tout contre les remparts. De nouveaux quartiers virent le jour, le *Kabou* au nord et le *Chettit* au sud.

C'est dans ce Laghouat des années 1870 sous la domination de l'armée française, qu'allait venir au monde l'un des plus grands poètes du Sahara. (BP, p. 13)

A la première lecture, nous avons l'impression que tout lieu cité dans la diégèse n'est mentionné que dans le but de donner plus de détails sur le cadre dans lequel se déroule l'histoire, ou pour permettre d'acquérir des connaissances diverses sur le personnage autour duquel est centré le roman. La simplicité utilisée pour l'évocation des événements est l'élément qui a le plus influencé le cadre spatial, car elle implique que l'auteure est soucieuse de dépeindre un univers romanesque sans artifices. Elle insère une multitude de toponymes dans le roman telles que « Laghouat », « Ghardaïa », « Ain Madhi », « El Goléa », etc. et n'a recours à aucun procédé stylistique⁹⁰ qui pourrait toucher à l'aspect véridique de l'histoire. La description spatiale prend de ce fait une dimension documentaire due au regard objectif de l'auteure comme le démontre le passage dialogué pris en charge par El Khebir :

[...] Pas très loin de Ghardaïa se dresse Melika, la cité sainte qui abrite le tombeau de sidi Aïssa et ceux de sa famille. Enfin, il y a la cité d'El Atteuf, la plus ancienne de toutes. Elle se trouve à trois lieues de Ghardaïa. Elle est construite sur un coude de l'oued M'zab, ce qui lui a valu probablement son nom. On y trouve les plus beaux jardins et les cultures les plus importantes de toute la pentapole. (BP, p. 99)

Dans ce cas, le réalisme spatial tient sa force évocatrice du caractère historique énoncé à travers l'insertion des faits réels dans la trame narrative. Certes, l'histoire est basée sur des événements réels mais cela n'empêche pas que l'écrivaine se serve de la fiction pour combler les lacunes de certaines scènes qui permettent de donner à voir l'aspect réaliste sans complaisance. La mise en place d'un cadre spatial précis n'est évidemment pas le fruit de son imagination mais ne peut pas être fondée sans le médium

⁹⁰ Les comparaisons, les images métaphoriques, l'allégorie, etc.

de la fiction, car étant romanesque, l'espace qui se donne à lire dans ce roman appelle une certaine subjectivité fictive que l'auteure tend à lier soit aux personnages à travers les dialogues, soit aux descriptions qu'elle fait des lieux et des personnages.

1.1.4. *L'éloge de la perte* : une perception multiple de l'espace

Le roman *L'éloge de la perte* est fait de l'entrecroisement d'une narration à la troisième, à la deuxième et à la première personne à la fois. L'alternance de ces trois types de narration apporte une perception complexe de l'espace étant donné que l'écrivaine modifie fréquemment la perspective de sa présentation en fonction de chacun de ses personnages. A cela nous ajoutons de même la question de la focalisation narrative. L'histoire du roman tourne autour de deux protagonistes, Zayna et son amant Gharam. Les deux mènent une vie erratique et partagent les mêmes douleurs à cause de leur amour impossible. Les drames de l'histoire se traduisent à travers leurs perceptions à l'image même de leur état d'âme bien qu'ils ne partagent pas la même vision sur les villes représentées. Pour cela, ils voient Alger, Paris et Constantine de manière plus ou moins différente parce qu'ils évoluent différemment dans la diégèse. Cela nous conduit également à établir une division au niveau de la perception de la spatialité afin de pouvoir analyser son inscription dans le roman où l'attention sera beaucoup plus portée sur la manière selon laquelle les protagonistes conçoivent ces villes.

Dans *Figures III* (1996), Gerard Genette distingue deux mondes dans le texte narratif : la diégèse et l'univers diégétique. La diégèse est le monde du récit au « premier degré »⁹¹, c'est-à-dire le cadre de l'action qui constitue l'arrière-plan de l'histoire racontée. L'univers diégétique est, quant à lui, le lieu du récit au « second degré »⁹² et concerne le lieu situé hors de l'histoire. Dans l'incipit de *L'éloge de la perte*, le personnage nommé Gharam apparaît à travers une narration hétérodiégétique. Tebbani ne donne pas directement la parole à ses personnages, le « je » est remplacé soit par le pronom personnel « elle » soit par le pronom personnel « il », c'est-à-dire la perception des protagonistes est passée du point de vue omniscient, et dans ce cas le changement de la perspective narrative n'affecte pas leur perception puisqu'elle décrit l'espace à travers leur propre regard.

⁹¹ Genette, G. (1996). *Figures III*. *Op. cit.*, p. 239.

⁹² *Ibid.*, p. 241.

Dans les premières pages du roman, le déchirement de Gharam se manifeste à travers la perception de sa ville. Le portrait qu'il lui dresse est construit à partir de ses expériences, il illustre d'une certaine manière que cette ville porte les traces d'une expérience amoureuse assez douloureuse qu'il n'arrive pas à oublier :

La fenêtre ouverte laisse entrer ces murmures obsédants qui l'ont toujours empêché d'oublier qu'il était dans cette ville. La fenêtre ouverte le laissait toujours face à cette même certitude que la ville le maintenait dans un étouffement sans possibilité de fuite. La fenêtre ouverte de son bureau a, pourtant, une vue enviée par beaucoup de ses collègues, mais il ne l'a jamais aimée : vue ouverte sur la baie d'Alger, entièrement nue à ses yeux. (EP, p. 15)

La fenêtre se manifeste comme un élément déclencheur des souvenirs puisqu'elle lui montre la vue qui fait revivre les événements qui ont bouleversé sa vie. Au fur et à mesure du déroulement de l'histoire et à travers son monologue, nous comprenons que cette ville est le lieu de sa première et dernière rencontre avec son amante Zayna :

Alger est une ville maudite. Il y a en elle cette attirante répulsion qui illumine toute femme aimée, comme toi à notre rencontre. Tu ressembles à Alger. Tu sais cette idée de ville insoumise et enviée, toujours lascive devant ton regard mais farouche et filante à ton approche. Alger, je la hais, elle a pris mes espoirs. Rien en elle n'a d'attrait. Qu'est-ce avant tout qu'une ville sale où la bêtise crasse s'enlise dans l'inculture de ses fantomatiques habitants ? Rien d'autre. (EP, pp. 79-80)

Toujours épris de sa première image, on entre et comme dans un cercle invisible on se laisse enfermer et prendre viol. Alger est une ville maudite parce que de cette femme désirée par sa beauté passée, dégoûté du mensonge, l'homme se détourne, se jetant, alors, dans les traces de sa jouissance éphémère, retour aux sources génétiques, il en vomit ses propres viscères. Du hublot, du pont, on est fasciné. De la rue, outré. De la fenêtre, suicidaire. Devant son cœur, meurtri. Alger n'est plus que l'ombre de son propre sang, menstrues rouges, sales et chaudes. (EP, pp. 83-84)

Nous voyons ici que la ville d'Alger est perçue de deux manières différentes. Dans le début du roman, elle reflète les souffrances psychiques du protagoniste et le met face à sa culpabilité à l'égard de son passé. Cette ville, qui était autrefois assimilée à sa bien-aimée, devient après sa perte une ville maudite et se transforme sous ses yeux en un espace de désarroi.

D'autres espaces interviennent dans le texte par la remémoration du protagoniste ce qui fait que l'espace de la diégèse soit relégué au second plan. Sa ville natale Constantine est présentée d'emblée comme un « palimpseste entre image et souvenir »

(EP, p. 41), il nous amène à constater que le vide laissé par l'absence de Zayna affecte aussi l'image de cette ville qui lui est devenue à son tour étrangère :

Revoir Constantine, en taxi, *incognito*, sans déceler sur sa route le moindre indice pour comprendre sa déroute face à ce temps qui passe. Il regarde mais ne voit rien, seuls ses yeux, à elle, le poursuivent. De Saint-Jean à Bellevue, de La Brèche à la Rue de Sétif, toujours le même éclat qui aveugle pour lui dire son erreur : « Je suis devenu un étranger dans ma ville natale ». (EP, p. 124)

Dans Constantine, chaque endroit revisité réactive sa mémoire et provoque chez lui une profonde mélancolie. C'est par le recours au passé que se complète l'image de sa ville natale, il compare les lieux revisités à son retour avec ceux de ses souvenirs où il était avec son amante. La solitude qu'il ressent lorsqu'il se met à regarder les endroits qu'il traverse est liée principalement à cette expérience douloureuse :

Plus loin, se présente le petit espace réservé à la vue du pont des Chutes, Rhummel qui chute - lui qui nous a ballotés de tempête en naufrage. Juste à quelques pas, la roche forme comme un banc. Il s'y installe fume, fume et fume encore. Espace habituellement réservé aux jeunes couples constantinois. Il y est seul, à chanter, enclos en lui, toujours le même poème *Men djat forgetek*. (EP, p. 125)

Il est important de noter que, dans le récit premier, le portrait de Constantine est créé par la conscience du protagoniste Gharam dans son état actuel. Dans l'univers diégétique, la perception devient multiple, car ses images sont construites avec son regard antérieur et aussi par les souvenirs qu'il a gardés de son amante comme le démontre plus loin l'extrait suivant :

Et, alors qu'il gardait, tel un artefact des temps anciens, ce mot chiffonné de son départ de la ville de Constantine, seul souvenir de l'époque qu'il le maltraitait et le maintenait constamment dans une culpabilité douloureuse, il ne sut comment prendre - littéralement par les mains, les doigts, les paumes - , ce palimpseste de vies partagées qu'il avait gardées enfouies en lui dans le silence de son deuil mensonger tant personne n'a su et deviné la perte qu'a représentée pour lui la mort de Zayna. (EP, p. 122)

Ainsi dans ce roman, Zayna se fait présente à travers une narration à la troisième personne et à travers la voix de son amant à la fois, notamment en lisant le manuscrit qu'il a trouvé après sa disparition. C'est grâce à ce dernier que nous pouvons apercevoir son rapport à Paris et à Constantine. Dans ses écrits, et par la focalisation omnisciente de l'auteure, Zayna apparaît dans une grande mesure fascinée par Constantine avant son

départ, son séjour était censé être réalisé dans le désir de l'explorer avec son amant. Cependant, l'échec de cette expérience l'a conduit à la quitter sans la découvrir :

[...] Je quitte Constantine en te léguant notre mémoire et nos souvenirs me permettant de t'effacer de ma vie, mon unique. Je ne t'attends plus, quand bien même tu reviendrais, je ne serai plus... » Elle a fui Constantine. Mais, c'est de lui qu'elle se détache. Et, quand le taxi prit le carrefour, elle ne chercha pas à regarder la vue grandiose qu'offrait la ville aux yeux des touristes émerveillés. (EP, pp. 20-21)

La perception de Constantine se fait alors depuis un espace clos, en particulier de la chambre de l'hôtel. Sa représentation finit par être tiraillée entre réminiscence et rêverie douloureuse comme elle est délimitée par le point de vue externe dans le passage suivant :

Zayna à la fenêtre regarde une ville qui si souvent lui était contée par le mystère, quelque part entre des images surannées de livres jaunis par le temps qui passe et des films vieillots qui se complaisaient à montrer comme la ville aux ponts transformait l'attente en toucher, l'espoir en réalité... (EP, p. 21)

Le rapport de Zayna à Constantine s'avère nettement fondé sur sa relation avec son amant. Cela se manifeste, dans le dialogue rétrospectif, dans la manière dont elle exprime son chagrin envers lui, ce qui démontre que son attitude indifférente n'affecte pas seulement sa relation avec lui mais surtout sa manière de percevoir la ville. Ce n'est qu'après sa désespérance que sa vision a changé :

Que resterait-il alors de tous ces moments de silence à la fenêtre regardant une ville qu'elle découvre de la plus mauvaise des manières. « Tu verras je te ferai découvrir le plus bel endroit, tu en écriras des livres là-bas. Quand je suis là, je ne pense qu'à toi, cet endroit te ressemble... ». Et elle n'a rien vu que les quatre murs d'une chambre carrée, blanche. (EP, p. 22)

En somme, Constantine suscite pour Zayna deux sensations paradoxales : elle manifeste chez elle la fascination et la déception à la fois : elle fascine parce qu'elle lui permet de renouer avec son pays d'origine et d'établir une forte relation avec son amant, mais aussi elle déçoit parce que, contrairement à ses attentes, elle fait preuve de son incapacité de la découvrir vu que sa relation avec son amant est conflictuelle, et que finalement seuls ses rêveries et son départ lui offrent la possibilité d'oublier sa déception amoureuse : « elle qui erre dans les rues de cette ville qu'elle n'a connu que dans ses yeux, cette ville qu'elle a inventée de ses mots à lui et qu'elle découvre en cette nuit roide de nostalgie. » (EP, p. 22)

1.2. Espace et affectivité

1.2.1. L'emprise de la mémoire chez Belaskri

Dans *Le bus dans la ville*, Belaskri accorde à la mémoire une importance particulière, elle est l'un des éléments qui participe à la dynamique spatiale du récit. L'évocation de la ville est faite par le biais de ses souvenirs, son image se construit dans le texte grâce aux anecdotes qu'il raconte et qui se modifient fréquemment en fonction de son déplacement. Puisqu'il s'agit d'un « espace vécu » pour le narrateur, elle apparaît étroitement liée aux expériences de son passé. Gaston Bachelard explique dans sa *Poétique de l'espace* (1957) les liens qui relient l'espace vécu et la mémoire :

L'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire — chose étrange ! — n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les années abolies. On ne peut que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés.⁹³

Belaskri porte en lui un potentiel imaginaire fortement associé à la mémoire des lieux. Ces derniers se nourrissent d'un regard puisé de son parcours personnel et s'inscrivent de ce fait dans une perspective mémorielle. Dans *Le bus dans la ville*, l'espace s'inscrit comme un élément essentiel qui révèle à la fois l'identité du narrateur et son rapport à sa ville natale. Le rôle qu'il joue est prédominant puisqu'il se transforme en un support lui permettant de plonger dans ses souvenirs dans l'ensemble du récit.

Pierre Nora appelle « lieux de mémoire » l'ensemble des repères culturels et/ou spatiaux, expressions ou pratiques, concrets ou abstraits qui se révèlent comme éléments symboliques des traces mémorielles relatives à une communauté donnée⁹⁴. Ces lieux sont :

La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore. (...) Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments,

⁹³ Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France. 3ème édition, p. 37.

⁹⁴ Nora, P. (1997). *Les lieux de mémoire* (Vol. 1). Paris : Quarto-Gallimard, p. XXIV.

sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité. (...)»⁹⁵

Certes, l'étude consacrée à la mémoire des lieux chez Nora ne concerne pas uniquement la conscience commémorative d'une collectivité mais peut inclure plusieurs types de mémoire puisqu'« il y a autant de mémoires que de groupes ; [...] elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. »⁹⁶ Si l'écrivain conserve une grande partie de son roman aux lieux qui ont marqué sa vie, c'est bien évidemment pour leur charge symbolique et émotionnelle qui les transforment en source d'inspiration inépuisable pour son projet autobiographique étant donné qu'ils sont chargés de souvenirs. Les maisons, les quartiers, le lycée, le théâtre et bien d'autres figures spatiales interviennent dans leur intégralité comme des lieux mémoriels dans *Le bus dans la ville* puisqu'elles font écho à une mémoire individuelle, notamment celle du narrateur.

Le premier souvenir qui émerge dans ce roman est lié au quartier de la maison familiale : « Un quartier populaire, assez vivant, avec ses voleurs, ses bandits, ses prostituées — cachées, bien sûr —, ses vieux et ses jeunes. Un quartier de déclassés, survivants d'un naufrage passé et à venir. » (BV, p. 13) En effet, le quartier est évoqué à plusieurs reprises parce qu'il est le lieu où s'abrite la plupart de ses souvenirs. Pour reprendre les propos de Fernando Lambert :

Il arrive qu'une même figure spatiale revienne dans le récit et que chaque fois, soit elle donne lieu à de nouvelles données sur cette figure spatiale, soit elle est soumise à un nouveau regard, c'est-à-dire à une nouvelle focalisation. Nous sommes alors en présence de figures spatiales *superposées*.⁹⁷

L'évocation du quartier fait surgir de nombreux personnages du passé du narrateur à savoir Sid, Zem, Alia, la famille Benada, les Arabi, les Ait, etc. (BV, pp. 10-13). Il ne relate pas des souvenirs précis sur ses voisins, mais il essaie également de brosser leurs portraits et surtout de retracer la destinée de chacun d'entre eux pour en garder une trace :

Dans le quartier, nous étions une bande d'amis. Les meilleurs amis. Nous avions dix-sept ou vingt ans. Les voisins nous appréciaient. Jamais ils n'ont eu à se plaindre de nous. Notre quartier, un dédale de petites ruelles qui

⁹⁵ *Ibid.*, p. XIX.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Lambert, F. (1998). Espace et narration : théorie et pratique. *Op. cit.*, p. 115.

ouvraient sur des petites maisons se ressemblant toutes. Tout le monde se connaissait, c'était comme une seule famille. [...] (BV, pp. 9-10)

Ainsi, la maison familiale possède une valeur d'intimité remarquable dans la vie du narrateur. Il l'amène à éveiller les souvenirs les plus intimes et à focaliser son regard sur le passé personnel où « mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier »⁹⁸. Sa description ne s'effectue pas à travers la vue mais elle est plutôt recréée par le processus de la remémoration :

La maison familiale se trouvait dans une impasse assez longue ; c'était la deuxième maison à droite, juste après une arche qui était empruntée, pendant la guerre, pour sauter d'une terrasse à l'autre et éviter l'arrestation inévitable. Les pièces s'alignaient les unes à côté des autres, ouvrant toutes sur la cour qui servait de lieu de rencontre aux femmes dans la journée ; abandonnée aux chats la nuit. (BV, p. 12)

La maison natale se donne d'abord à voir comme le berceau des premiers souvenirs puisque c'est le premier lieu qui marque notre vie, son image est toujours liée à la famille, à l'enfance et à toutes les premières expériences de la vie. Elle est aussi considérée comme un espace d'intimité dont la valeur est acquise des images « dispersées » dans l'inconscient. La maison natale s'insère en nous et nous abrite par les souvenirs qui y sont gravés. Pour Bachelard :

La maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques. A vingt ans d'intervalle, malgré tous les escaliers anonymes, nous nous retrouverions les réflexes du « premier escalier », nous ne buterions pas sur telle marche un peu haute. Tout l'être de la maison se déploierait, fidèle à notre être. [...] la maison natale est plus qu'un simple logis, elle est, un corps de songes. Chacun de ses réduits fut un gîte de rêverie.⁹⁹

La description que le narrateur fait de sa maison démontre qu'elle acquiert un statut bien privilégié chez lui. C'est « grâce à la maison un grand nombre de nos souvenirs sont logés et si la maison se complique un peu, si elle a cave et grenier, des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés »¹⁰⁰. Sans qu'il se

⁹⁸ Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Op. cit. p. 33.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.53.

rende dans ce lieu, son image revient à son esprit à nouveau avec tous ses détails, car ceux-ci restent gravés dans sa mémoire comme s'il était devant lui :

Quel matin, dans cette ville ! La pluie, le noir de la nuit qui ne voulait pas s'effacer : pourquoi étais-je là ? Pourquoi avoir pris ce bus ? Et ces souvenirs qui m'envahissaient... Ah ! la maison familiale et ma vie dans cet appartement qui n'en était pas un. Je partageais une chambre avec mon petit frère, le dernier. Pas de lit, seulement deux matelas posés l'un sur l'autre, à même le sol, que nous alignions le soir pour dormir. Une table basse pour manger et faire les devoirs d'école. Mes livres — quelques-uns — gisaient dans un coin. Une armoire où étaient rangés les vêtements de toute la famille. Une fenêtre donnait sur l'impasse qui jouxtait notre maison. La chambre où dormaient ma sœur et ma mère ne disposait de rien d'autre qu'un tapis ramené par mon grand frère du Sahara, élimé, et de trois matelas qui servaient autant pour dormir que pour recevoir. (BV, p. 18)

Son évocation ne s'arrête pas ici, à sa description, elle est de même accompagnée de certains souvenirs relatifs à ses voisins bien que certains d'entre eux apparaissent banals et moins importants : « De temps à autres, nous étions réveillés par le bruit assourdissant de casseroles et bassines qui dégringolaient : c'est le signe qu'un voisin, certainement ivre, rentrait chez lui après une soirée bien arrosée. » (BV, p. 13) Ainsi, sa maison familiale fait surgir certains épisodes douloureux de son enfance tels que l'accident qu'il a eu. Il le fait par ailleurs se rappeler son rapport conflictuel avec ses parents. Nous citons :

Mon père ne recevait jamais d'amis ou de copains ; il n'en avait pas. Quelquefois, il sortait une chaise et se mettait sur le trottoir en face, au soleil. Il fallait traverser la rue pour l'atteindre. Un jour, j'ai volé le porte-monnaie de ma mère et couru le donner à mon père. Je fus fauché par une voiture.

À l'hôpital, on me mit des points de suture, et de retour à la maison, j'ai reçu une raclée de ma mère. Ah ! ma mère. Elle ne connaissait rien à rien, juste sa prière. Elle nous avait appris peu de chose, vraiment peu de chose. (BV, p. 19)

En outre, la maison natale s'inscrit comme le lieu du premier amour, c'est le lieu dans lequel il a vécu les souvenirs les plus joyeux avec sa voisine Cherifa :

J'aimais beaucoup être avec elle ; n'allant plus à l'école, elle prenait prétexte de tout pour venir chez nous, et ainsi pour rencontrer. C'était pour lui, lire *Les Misérables* de Victor Hugo qu'elle appréciait par-dessus de tout. Dès que je sortais du collège, j'avais hâte de rentrer à la maison pour la retrouver ; elle me guettait. (BV, p. 16)

A côté de sa maison familiale, le narrateur évoque celle de ses voisins parce qu'elles portent aussi des traces de sa mémoire. La maison de Leila se dresse comme un lieu de réconfort : « Sa maison était un refuge, un havre de tendresse pour le gamin que j'étais. » (BV, p. 29), et celle de Jilo apparaît pour lui comme un endroit propice à la découverte de ses passions : « Sa maison était une véritable caverne d'Ali Baba : des masques africains dégotés lors de ses voyages, des pièces japonaises, des toiles de maîtres, ses toiles, des disques de 33 tours, des photos, de magnifiques photos de contrées visitées. » (BV, p. 60).

D'autres données spatiales s'inscrivent comme point de repères pour revivre le passé, et servent de plus d'ancrage au processus mémoriel chez le narrateur. Alors qu'il se trouve dans le bus, de nouveaux lieux apparaissent, prennent place dans sa mémoire et le ramènent brusquement à son passé :

Au détour d'une ruelle, j'avais reconnu le Petit Théâtre, une salle minuscule de quarante places où j'ai donné des spectacles. Un théâtre dans le quartier le plus miséreux de la ville ! Un théâtre pour mes amis et moi ! Ce théâtre était notre maison. J'avais dix-sept ans et toute ma hargne ; j'avais dix-sept ans et toute ma verve ; j'avais dix-sept ans et toutes mes illusions et tous mes rêves. Toute ma fraîcheur et mon innocence. Toute ma détermination et mon courage. J'avais dix-sept ans ! (BV, p. 33)

Le bus s'était ébranlé à nouveau. J'avais vite reconnu la rue qui s'ouvrait sur le marché de la ville, un immense marché ouvert tous les jours et où tout se vendait : les fruits et les légumes, bien sûr, les épices et les condiments, les bijoux en or — trafiqués ou pas —, les viandes et les poulets. On y trouvait des articles de maison bon marché, des vêtements et des torchons. Un marché fréquenté par les miséreux qui faisaient les poubelles des étals tout autant que par les riches qui repartaient avec des porteurs chargés comme des mulets. Les voleurs aussi y avaient élu domicile. (BV, p. 65)

Nous constatons que la puissance de la spatialité chez Belaskri réside dans l'évocation des souvenirs. La remémoration de sa ville natale le conduit à effectuer une rétrospection vers son passé et à se rappeler les lieux qu'il avait l'habitude d'y aller. De nombreux souvenirs, comme nous l'avons déjà démontré, surgissent spontanément lorsqu'il parle de son quartier, de sa maison familiale, du Petit Théâtre ou encore de son lycée. Nous pouvons observer que sa mémoire se réveille sans nécessairement les voir ou les revisiter. Les lieux représentés dans le roman sont comme l'écrit Nora, des « lieux mixtes, hybrides et mutants, intimement noués de vie et de mort, de temps et d'éternité ;

dans une spirale du collectif et de l'individuel, du prosaïque et du sacré, de l'immuable et du mobile. »¹⁰¹

1.2.2. Les traces d'une identité ébranlée chez Toumi

La littérature accorde une importance capitale à la question d'identité et à son rapport à l'espace vu que ce dernier possède, pour reprendre les mots de Christiane Lahaie (2008), un « statut d'indicateur identitaire »¹⁰². L'image qu'un sujet lui fournit, la façon dont il interagit avec lui ainsi que la signification qu'il en donne doivent toutes être prises en considération puisqu'elles sont étroitement liées à une expérience subjective qui pourrait être individuelle ou collective.

Alger, le cri nous invite à établir une nouvelle conception du rapport entre le narrateur et son espace dans la mesure où la question identitaire est intimement liée à sa ville Alger. Plusieurs passages dans le récit démontrent que cette dernière affecte grandement le parcours du narrateur, sa quête identitaire ne concerne pas uniquement sa personne mais renvoie plutôt à une identité plurielle puisque l'espace dont il parle contient non seulement ses traces personnelles mais aussi celles d'une collectivité. Il évoque à plusieurs reprises des événements du passé historique du pays qui semblent émerger de manière fréquente, force est de dire qu'il éprouve une difficulté à se détacher des souvenirs du passé qui surgissent sans cesse dans sa mémoire :

Lorsque je quitte ma terrasse, c'est pour me perdre dans les rues d'Alger, comme dans les rues de ma mémoire. Je retrouve alors mes souvenirs et je délaisse mon présent. Comme ma ville, j'ai oublié mon futur. Alger me transporte dans son espace comme décor. Elle fige mon passé, comme ces personnages immobiles avec qui je contemple dans les cartes postales sépia dont le présent, que l'on contemple dans les cartes postales sépia dont les Algérois sont si friands. Ils scrutent et commentent les moindres détails de ces images exhibées par les vendeurs de rue. Le spectacle des arbres du Square Bresson côtoie le regard énigmatique et sévère de Houari Boumediene, témoin statique de leur passé. Mon passé est aussi fait d'images, celle de la rue des Pirates à la Pointe-Pescade, rue de l'enfance, ou celle du défilé de cargos à l'entrée du port d'Alger, que je comptais quotidiennement, juché sur la terrasse de l'appartement de Lafarge, arithmétique de l'enfance. (AC, p. 20)

¹⁰¹ Nora, P. (1997). *Les lieux de mémoire* (Vol. 1). *Op. cit.*, p. XXXV.

¹⁰² Lahaie, C. (2008). Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la mimésis. *Cahiers de géographie du Québec*, 52(147), p. 440.

L'identité du narrateur est formée principalement des événements tragiques de son pays, y compris ceux qui ne concernent pas ses propres expériences. La quête spatiale se donne à lire à travers le poids du passé historique qui pèse sur lui : « Alger a toujours connu la guerre. Son histoire, comme la mienne, est fondée par la guerre, les guerres, je suis le fruit d'une histoire de failles et de guerres. Je dois écrire, affronter ma guerre, explorer ma faille. » (AC, p. 20). Bien qu'il ne soit pas né pendant la guerre, il démontre que cela n'empêche pas qu'il soit affecté par ses conséquences : « je suis né sous le sceau de la guerre, bercé par les exploits des moudjahidine, au pays million et demi de chouhada. Allaité par la guerre, je suis l'enfant qui n'a pas crié, sauvé par une sage-femme. » (AC, p. 34) Nous remarquons d'ailleurs que les événements historiques qui ont marqué la ville d'Alger ne cesse pourtant pas de charrier ses effets traumatisants sur le narrateur tout au long de sa vie, et que son influence apparaît même dans son écriture comme il est précisé dans ces passages :

Ainsi, j'écris comme je traverse ma ville, laborieusement, montant et descendant, toujours au bord de l'épuisement, sans autre aide que soi. Une écriture algéroise, aride, violente certainement, une écriture au bord du cri, car je suis l'enfant qui n'a pas crié, l'enfant qui a grandi dans la ville qui ne crie pas. Je suis l'adulte qui écrit sans pouvoir crier, crier contre qui, contre quoi ? Pour qui et pourquoi ? (AC, p. 91)

Alger souffre, ville sans présent et sans futur, ville sur faille, étouffée par la haine de ses habitants, par leur amour aussi. Passer de l'amour à la haine, puis de la haine à l'amour, c'est le yoyo épuisant des sentiments que vous inspire la ville. Mon écriture fait le yoyo, elle oscille entre jets de mots, souvent ineptes, maladroits, et silences coupables, toujours inexplicables. Amour de l'écriture, haine de l'écriture, éternel balancier, je dois respirer, prendre une bouffée de tabac, une bouffée de mort, je vais étouffer, comme ma ville, je dois quitter Alger, quitter le pays, quitter ma terrasse, sur une barque ou en sautant dans une voiture, pour passer la frontière, à l'est par exemple, vers la douce et calme Tunisie, promesse de jasmin et de thé aux pignons, si douce, si sucrée, comme un rêve d'extase. (AC, p. 27)

Ce sont les circonstances dans lesquelles il a vécu qui ont contribué à affecter son identité, elles le mettent toujours face à ses conflits internes en raison du désordre qu'elles lui imposent. Pour lui, « ce sont les lieux qui font les êtres » (AC, p. 90). Pour ainsi dire, sa ville n'est que le reflet de soi puisqu'elle contribue à construire et à façonner son identité :

Alger m'a transmis sa tourmente, ses hauts et ses bas, ses circonvolutions, ses convulsions, je suis fait de ma ville, je suis l'enfant du serpent. Il m'a transmis

son histoire, sa violence, sa pudeur et son silence, ma faille est la réplique de la sienne. La ville est en moi, elle pulse en moi, je sens l'odeur de la terre qui m'a vu naître, odeur rude, puissante, au goût de sel, de cendre et de sang. (AC, p. 90)

L'emprisonnement et le malaise qu'il ressent, tant psychique que physique, provoquent chez lui un désir irréprouvable d'échapper à sa ville qui se présente comme une prison dont il faut s'en sortir. L'emploi constant de l'expression « *l'hih* », synonyme de « là-bas » dans le dialecte algérien, traduit son envie de partir vers un ailleurs idyllique :

Comme toujours, mes pensées sont confuses, elles se répandent dans la nuit, avec les ronds de fumée qui s'échappent de ma cigarette et s'envolent de la terrasse en épousant la forme des milliers d'assiettes de paraboles accrochées aux balcons des immeubles. Alger, ville écartelée entre Orient et Occident, où présent et futur, virtuels, se captent par ces antennes pointées vers là-bas, *l'hih*. Le mot sonne comme une brise pleine de promesses, loin, *l'hih*, on s'éloigne de la ville, on s'éloigne de soi, l'espoir est hors de nous, loin là-bas, *l'hih*. On est en soi comme on est dans la ville, dans une cage, l'Algérois ferme les fenêtres, condamne les baies, barre les ouvertures, met des rideaux sur les balcons, il se cache, il s'enferme. Seule la tête de la parabole pointe comme un arc, avide de *l'hih*, de là-bas, tandis que recroquevillé dans sa ville comme moi dans ma terrasse. Chez l'Algérois l'enfermement est une condition. Partir, c'est le rêve de quitter la ville, de se quitter soi-même. Dois-je partir pour écrire ? Mon écriture est-elle *l'hih*, là-bas ? (AC, p. 30)

Le sentiment que la ville d'Alger suscite chez lui apparaît comme une condition à laquelle il ne peut pas échapper : « Chez l'Algérois, l'enfermement est *une condition*. » (AC, p. 30). Elle se configure d'ailleurs comme un lieu qui le prive de sa liberté, ou encore comme une prison à ses yeux : « comme dans cet hymne à l'oiseau, incapable de s'échapper de sa cage pour s'envoler dans les airs » (AC, p. 33). Cela le conduit à idéaliser Tunis, cet ailleurs utopique dans laquelle il séjourne de temps à autre. Dans la partie intitulée « Stockholm à Tunis », le narrateur parle de son séjour à Tunis, il s'éloigne d'Alger dans le but de fuir du malaise moral qu'elle lui a imposé ce qui illustre qu'il y a ici un exil volontaire :

J'ai quitté Alger pour Tunis. D'une terrasse à l'autre, je rêve de *jolies choses*. La brise marine de Sidi Bou Saïd a dissipé les fantômes d'Alger [...]. Je n'arrive pas à oublier la baie d'Alger, le serpent assoupi, j'entends au loin son râle patient qui m'ordonne de revenir, je sens ses lumières m'appeler. La brise caresse mon corps, l'enveloppe de sensualité, les odeurs éveillent mes sens, Tunis est la caresse après la gifle. Alger est mon syndrome de Stockholm, je sais que je retournerai bientôt à mon bourreau. Cartage est sans fantômes, ses

vestiges sont des ruines, à Alger, pas de ruines, juste des fantômes. (AC, pp. 37-38)

Le narrateur ne cesse pas de comparer les deux villes, il semble être fasciné par Tunis tout en exprimant sa volonté d'y rester puisqu'elle lui garantit la sécurité et la liberté qu'il n'a pas trouvé dans sa ville natale où « l'insécurité fait rage. » (AC, p. 42) : « à Tunis mon sommeil est lourd, compact, mon lit devient sarcophage. A Alger, je me réveille de plus en plus tôt » (AC, p. 44), « A Alger, la mer est toujours secouée, même lorsqu'elle est calme. Les lumières s'agitent en elle, les bateaux la déchirent de leur quille. A Sidi Bou Saïd, elle s'étend, paresseuse, monotone, simplement belle. » (AC, p. 45). Pourtant, il est clair qu'il se voit confronté à l'impossibilité de se défaire de sa ville. Bien que Tunis apparaisse comme un espace dépourvu d'angoisse, pourtant elle ne peut pas lui apporter le repos qu'il cherche, car, même en s'exilant, il se souvient toujours d'Alger et tout ce qui l'entoure semble le renvoyer à son pays d'origine : « Alger s'engouffre en moi et me crie, au milieu des jasmins et du ciel toujours bleu égal de Tunis : reviens ! ». (AC, p. 50)

Nous pouvons donc dire que l'influence de l'espace sur la construction de l'identité est manifeste dans *Alger, le cri*. Le rapport entre Alger et le narrateur sont combinés avec les enjeux de sa structure narrative. Sur le plan diégétique, raconter le parcours personnel devient chez Toumi l'élément primordial pour rendre compte de l'espace d'une manière voulue subjective de sorte qu'il mette la question identitaire à la disposition de la création poétique de l'espace dans sa trame narrative. Ce sont les circonstances dans lesquelles le narrateur a vécu qui ont contribué à construire sa personnalité désordonnée, car la révolte qui imprègne son discours est due principalement à cette ville aussi paradoxale qu'elle puisse paraître.

1.2.3. Une spatialité éclatée chez El Mahdi

Mieke Bal utilise la dichotomie *fabula/histoire* (2009), semblable à la dichotomie *discours/histoire* de Genette, pour distinguer les niveaux de la narration de la spatialité. Selon elle, le niveau de la *fabula* concerne le cadre spatial des événements, c'est-à-dire « l'environnement physique des événements narrés »¹⁰³ alors que le niveau de *l'histoire* concerne la manière de la représentation de ce cadre. Elle considère l'espace de *l'histoire* et l'espace de *la fabula* comme deux entités interdépendantes mais qui se distinguent en

¹⁰³ Bal, M. (2009). *Narratology : Introduction to the theory of narrative, op cit.*, pp. 133-142.

ce que l'écrivain les met en ordre pour devenir plausible et pour créer une illusion plus ou moins réaliste. La dichotomie de Bal nous permet d'être guidée dans l'univers romanesque d'Amèle El Mahdi dans le sens où la représentation de l'espace dans *La belle et le poète* relève de la manière dont l'espace de *l'histoire* et l'espace de *la fabula* sont combinés et narrés puisque ce dernier ne sert pas seulement de support à l'action mais nous permet également de comprendre ses mécanismes narratifs au sein du récit.

La belle et le poète représente une spatialité qui se retire au profit de la narration. La description spatiale occupe une place marginale et les lieux apparaissent au premier abord comme des arrière-plans servant uniquement à soutenir l'intrigue. En d'autres termes, si nous focalisons notre attention sur l'espace de *la fabula*, le cadre principal dans lequel se déroule la majorité des événements racontés, nous remarquons qu'il fonctionne comme un support déterminant à différents moments le déroulement de la narration et sa progression, force est d'admettre que cela fait partie de l'intention de l'auteure qui fait passer l'espace de *l'histoire* au second plan. Pourtant, cela n'implique guère que son inscription soit passive dans le récit, c'est en nous référant aux parcours des personnages que nous pouvons comprendre comment il est appréhendé, comme l'affirme Bal, « l'espace n'est alors pas simplement indiqué en passant mais constitue un objet explicite de présentation. Il s'agit d'un outil structurel permettant de positionner et d'encadrer les personnages et les événements, et de les relier tous pour constituer une histoire »¹⁰⁴. Leur fonction ne se limite pas au fait qu'ils fournissent des informations de base au récit, ils peuvent également fonctionner comme un principe important de sa structure¹⁰⁵. Nous démontrons donc que l'espace chez El Mahdi, bien qu'il se donne à lire en tant qu'axe secondaire par rapport à l'histoire racontée, « ne se résume plus à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant »¹⁰⁶.

Dans *La belle et le poète*, les lieux dans lesquels les actions se déroulent sont multiples, l'auteure prête une attention particulière à la dénomination des lieux dans lesquels se déroule chaque scène présentée sans pour autant en donner de détails comme en témoigne ce passage dans l'incipit :

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁶ Ziethen, A. (2013, juillet). La littérature et l'espace., p. 4.

El hadj Mohamed, juge de Laghouat, ne tenait plus en place, il allait et venait devant la porte de sa maison, rue Le Pélissier. Il était sur le point de devenir père pour la deuxième fois et espérait avoir un garçon cette fois-ci. Il était loin de se douter que cette nuit allait voir naître un homme au destin exceptionnel et dont le nom sera et à tout jamais associé à celui de sa ville, Laghouat. En l'an 1871 naquit Abdallah fils de Mohamed ben Tahar ben Noui surnommé Ben Kerriou et de Oum Noun bent Ahmed. Le petit Abdallah qui avait déjà une sœur, Oum El Kheir, eut trois autres frères : Mohamed, Ali et Larbi. Dès qu'il fut en âge de parler, on l'envoya à la *mahad'ra* afin d'apprendre le Coran comme tout petit musulman. (BP, p. 15)

Nous remarquons que les lieux mis en texte ont un rapport immédiat avec les événements présentés. L'auteure nous plonge directement dans l'action en cours, la naissance d'Abdallah, ce qui laisse supposer que le cadre spatial, qu'est la maison d'El Hadj Mohamed, s'avère seulement réduit à l'économie informative. Par la suite, nous serons en présence d'un autre lieu qu'est la « *mahad'ra* » : « Dès qu'il fut en âge de parler, on l'envoya à la *mahad'ra* afin d'apprendre le Coran comme tout petit musulman. » (BP, p. 15) La *mahad'ra* (l'école coranique) est la figure spatiale la plus remarquable de tous les lieux introduits dans l'incipit du roman, l'auteure la représente à travers l'évocation du quotidien du protagoniste :

Tous les matins à l'aube après la prière du *Fadjr*, il avalait sa tasse de lait de chèvre frais et ramassait une poignée de dattes qu'il fourrait dans la poche de sa gandoura puis il courait rejoindre ses petits cama rades à la *mahad'ra* pour la séance du matin. Après deux heures passées à répéter à tue-tête les lettres de l'alphabet arabe et les sourates du livre saint, le maître les libérait enfin. Ils s'élançaient alors gaie ment, hiver comme été, vers les champs et les jardins. (BP, p. 16)

En effet, son ancrage au début du récit laisse deviner qu'elle a un rapport étroit avec le devenir du protagoniste. A la suite de la lecture, nous comprenons que c'est là où Abdallah s'était instruit et avait acquis ses connaissances pour devenir « un étudiant prodige » :

C'était maintenant un jeune homme qui avait acquis beaucoup d'assurance. Ayant terminé l'apprentis sage du Coran une année plus tôt dans la *mahad'ra* du Taleb Bellil, Abdallah ben Kerriou avait eu le choix entre ouvrir sa propre mahad'ra ou rester avec son maître comme enseignant auxiliaire ou encore poursuivre ses études de fiqh et de droit musulman qui lui auraient permis de briguer un poste dans le secteur de la justice. (BP, p. 45).

Les lieux dans lesquels se trouve Abdallah ne sont envisageables qu'à travers la description de certains événements de son quotidien et parfois en relatant une de ses

expériences telles que la tradition villageoise à laquelle il a assisté, « la fantasia », comme l'illustre ce passage :

La fantasia ! Abdallah se rappellera toute sa vie de la première fois où il assista à ce spectacle grandiose. Il avait à peine huit ans lorsqu'il découvrit cette fête que chaque année la tribu des *Harzli* offrait aux habitants de Laghouat. [...] La curiosité et la tentation l'emportèrent sur la peur des représailles qu'entraînerait inmanquablement sa désobéissance. Mais qu'importe. Il payerait le prix qu'il faudrait mais pour rien au monde il ne raterait le spectacle. Accompagné d'autres bambins, le petit Abdallah s'aventura hors de l'enceinte de la cité jusqu'à « *Ras el m'gattaa* ». A croire que toute la ville s'était déplacée pour prendre part aux festivités. (BP, p. 30)

Les événements racontés du premier au XIV^{ème} chapitre (BP, pp. 15-79) se déroulent tous dans la ville de Laghouat où les lieux représentés sont spécifiquement conservés à la progression de l'intrigue comme nous l'avons expliqué auparavant. A partir du moment où Abdallah s'est trouvé chassé de sa ville à la suite de la décision du bachagha pour le priver de son amour, le statut de la ville s'est modifié et son parcours s'est transformé en vagabondage :

Se retrouvant seul après que Mabrouk eut rebroussé chemin, il prit conscience de sa solitude. Il regarda son ami s'en retourner vers cette ville qui désormais lui était interdite, cette ville tant aimée parce qu'elle abritait Fatna. Cette ville qui l'avait vu grandir, qui avait assisté à ses chagrins et ses joies de petit garçon. Cette ville qui était imprégnée de ses rires et ses pleurs. Cette ville dont le moindre petit recoin était gravé en sa mémoire et dont il connaissait chaque rue, chaque maison, chaque pierre. Cette ville dont les jardins racontent l'histoire de son amour pour Fatna, et dont les arbres récitent ses poèmes. Cette ville, la reverrait-il un jour ? Perdu dans ses sombres pensées, il laissait sa chamelle aller à son gré. Qu'importe l'endroit vers lequel elle le mènerait puisque Fatna n'y serait pas. (BP, p. 81)

Le malheur qui l'a frappé le fait prendre conscience de la valeur de cette ville « désormais lui était interdite ». Pour cela, une transition s'impose avec le mouvement effectué par le protagoniste d'un espace à un autre ce qui transforme l'espace de la *fabula* d'un cadre stable en un « espace au fonctionnement dynamique »¹⁰⁷. A partir de la seconde moitié du roman, l'intrigue principale s'estompe au profit de l'évocation imagée de nouveaux paysages auxquels l'auteure accorde une place significative. Cette description picturale ne concerne que les espaces lointains. Etant non familiers aux yeux

¹⁰⁷ Bal, M. (2009). *Narratology : Introduction to the theory of narrative*. Op. cit., p. 139.

d'Abdallah, l'auteure fait accroître leur force d'attrance à travers la mise en exergue des détails minutieux qui nous informent sur l'émerveillement naissant du plaisir de l'exploration de ces espaces qui lui sont étrangers. Nous citons, entre autres :

Au bout d'un moment, ils se retrouvèrent dans un grand espace couvert de sable. En face, sur un petit monticule se dressait majestueusement Ghardaïa. Ils pénétrèrent dans la cité par la porte d'Alger. Une petite rue les mena quelques mètres plus loin tout droit à la grande place du marché. Plusieurs ruelles sombres et étroites partaient de la place et tels des tentacules, s'enfonçaient dans les entrailles de la cité, De minuscules échoppes construites côte à côte et à n'en plus finir, se faisaient face tout au long de ces venelles larges d'à peine un mètre et demi. [...] Des produits de vannerie : balais, paniers, corbeilles, couffins étaient disposés à même le sol à l'entrée des boutiques. On y trouvait aussi tous les tissus et les étoffes qui étaient fabriquées à cette époque : soie, velours, drap, lin et de la laine dans tous ses états. Ces petites boutiques étaient de vraies cavernes d'Ali baba. (BP, pp. 96-97)

L'expérience de l'exil d'Abdallah fait émerger de nouveaux espaces dans la diégèse : « la vallée du M'zab », « Melika », « El Atteuf », « El Goléa », etc. l'auteure a abondamment recours à la description dans les chapitres consacrés à son exil de manière qu'elle suffise de faire visualiser les lieux traversés durant son voyage grâce à l'effet de picturalité qu'elle crée dans le texte. Dans le passage suivant, la description de Beni Isguen se fait par El khebir de la sorte :

Remarquant son émerveillement, cheikh Salah lui dit : - Demain on ira à Beni Isguen Ne comprenant pas, Abdallah fronça les sourcils. Le khebir expliqua : - La ville que nous désignons sous le nom générique de Ghardaïa est en vérité une pentapole. Si tu montais tout en haut de cette cité, tu verrais qu'il y en a quatre autres. Au sud-ouest et à une lieue environ, il y a Beni Isguen construite comme les cinq cités d'ailleurs sur le flanc d'une colline. Elle est protégée par un mur percé de trois portes. Sa tour que tu peux voir d'ici a été élevée en une seule nuit grâce aux anges qui ont aidé les habitants à sa construction. (BP, p. 98)

Nous comprenons ici que la fonction narrative de l'espace dans *La belle et le poète* change en fonction du cheminement d'Abdallah dans l'histoire. Ce n'est qu'après son exil de Laghouat que l'aspect descriptif de l'espace de la *fabula* commence à intervenir de manière très prononcée puisque celle-ci devient subordonnée à la présentation du cadre spatial et non seulement à la présentation de l'histoire, cela laisse supposer que l'absence des descriptions spatiales dans les premiers chapitres est liée à la familiarité d'Abdallah avec sa ville dont il connaît « chaque rue, chaque maison, chaque pierre » (BP, p. 81).

Bien qu'elle tienne une place prépondérante dans le récit, c'est paradoxalement en fonction de la subjectivité octroyée aux personnages qu'elle soit uniquement consacrée à la mise en scène de l'histoire.

1.2.4. Une conception métonymique de l'espace chez Tebbani

Le rapport des personnages à l'espace dans *L'éloge de la perte* soulève un certain nombre d'enjeux relatifs à la fonction narrative qui lui est accordée. La ville, étant explicitement liée à leurs expériences émotionnelles, devient par le recours à la métonymie¹⁰⁸ le véritable reflet de leur intériorité. L'auteure accorde une place considérable à sa personnification dans le roman. Sa puissance évocatrice réside dans sa conception métonymique qui consiste à assimiler le personnage à l'espace de manière qui accentue l'expression subjective de la symbiose ville-personnage. Dans ce roman, le personnage se confond avec la ville. Leurs sentiments communs se manifestent par la manière dont Constantine, Alger et Paris sont présentées : « Et Paris entre eux, en eux, à l'égal de Constantine. Constantine, l'immortelle amante d'un temps retrouvé à chacun de leur baiser. Va-et-vient mnésique, de caresse en rappel, de rappel en histoire. Alger, séisme épreuve de cet amour nouveau-né. » (EP, p. 68) La séparation des deux amants engendre le désespoir et les amène à se voir à travers les villes qui portent les traces de leur amour :

Il restera toujours entre eux malgré l'absence et l'oubli cette pointe d'amertume d'un Paris à jamais perdu. Constantine à jamais dans leur mémoire. Cet Alger qui coule de vague en vague, de mer de sable en sirocco, de ciel en étoile, de son regard et son sourire qui clignent dans cette minuscule cellule poreuse qui laisse entrer et la nostalgie et le goût sucré amer de cet amour fantasque. (EP, pp. 68-69)

La conception métonymique de l'espace est renforcée par le biais de la personnification ce qui contribue le mieux à traduire leur tourment intérieur. Le personnage Gharam perçoit sa ville à travers l'image qu'il se fait de sa bien-aimée.

¹⁰⁸ « La métonymie est essentiellement un changement de désignation : on désigne une réalité par un nom qui se réfère à une autre réalité. Le nom utilisé de façon métonymique appartient au même champ sémantique que le nom habituel de la chose désignée, c'est-à-dire que les deux sont liés par un rapport de contiguïté, de proximité. » La métonymie : Office québécois de la langue française. Consulté le 27 mars 2023 sur : <https://vitriuelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/index.php?id=23197>

Lorsqu'il se remémore d'elle, il incarne des fragments de leurs souvenirs dans sa ville tout en l'assimilant à elle :

Impassible, il se remémore cette ville, Constantine. Elle, son Unique, la seule qui lui a appris à aimer la musique. Autre part autre lieu, autre histoire... Avant elle, il n'aimait pas le malouf qui se résumait pour lui à des soirées diplomatiques, familiales et obligées qui l'avaient si souvent ennuyé. (EP, pp. 42-43)

Ainsi dans le dialogue rétrospectif, Constantine est explicitement assimilée à sa bien-aimée au point qu'elle finit par se confondre avec elle. En s'adressant à son amante, il lui déclare : « Pour sûr, tu es ma Constantine. » (EP, p. 55) Les allusions à Constantine font apparaître que son attachement à sa bien-aimée équivaut son amour pour elle :

Il était surpris de son attachement réciproque à leur terre commune. Comment cette fantasque pouvait-elle être la seule à comprendre ses sacrifices à la patrie. Elle s'exclamait toujours : « Je suis fière de toi, tu as le métier le plus noble. Il n'est pas donné à tous de savoir protéger sa Patrie ». « J'ai tué pour elle ». « Je tuerai pour toi, mon Unique. » (EP, p. 57)

Plus loin, l'évocation de Constantine s'accompagne de la personnification pour engendrer l'image de la ville-personnage. Elle s'amplifie lorsque Gharam atteint l'aliénation à cause de la sensation du vide provoquée par l'absence de sa bien-aimée. L'image de Zayna et celle de Constantine se chevauchent et s'entremêlent jusqu'à la confusion au point que le lecteur ne parvient pas à distinguer entre les deux entités ou à comprendre à qui il s'adresse ou de quoi il parle. Ce personnage attribue à sa ville les mêmes traits de sa bien-aimée ce qui instaure par métonymie une fusion complète entre ces deux entités comme le démontre le passage ci-dessous, transcrit dans le roman sous forme d'un monologue intérieur :

Rhummel ivre du rocher. Constantine indomptable. Constantine que tu m'offres dans tes bras. Sidi Rached à jamais présent dans ton regard. Sidi M'cid qui chante dans ta voix. Le Rhummel qui me prend, le Rhummel qui me perd. Tes bras suspendus pour me rattraper. Rhummel fou. Rhummel ivre. Amour inassouvi. Temps indéfini. Ivre de cassis et de baisers inédits sur une page que ta peau m'offre. Constantine... l'inassouvie. Constantine, le désir ininterprétable de ce jour. Rhummel. Constantine. Toi. Tu me regardes, tu me souris, mais tu n'es plus là, déjà tu survoles le roc. (EP, pp. 73-74)

Il nous paraît alors judicieux d'affirmer que son chagrin est autant plus profond qu'il se reflète sur sa ville. Constantine correspond ainsi à la fragilité affective de Gharam,

il lui permet de porter un regard sensible sur ses blessures mais aussi de témoigner de sa prise de conscience de sa culpabilité en se rappelant l'expérience qu'il a vécue :

Constantine est une ville majestueuse parce que blessée, elle a toujours été meurtrie par ses conquérants, ses guerriers, ses amants. On croit y voir une ville perdue entre un gouffre et deux rochers compacts qui supportent à peine la ville, mais c'est une plaie béante qu'elle exhibe, béante, ouverte et offerte aux yeux de tous. C'est parce qu'au fond au-delà de la jovialité de ses habitants, tous ces sourires cachent cette plaie mimétique d'être d'une ville otage de ses blessures. (EP, pp. 120-121)

De la même façon, Zayna exprime sa déception envers son amant à travers le portrait qu'elle dépeint de sa ville. La description de cette dernière se fait grâce à ses émotions, elle y projette son abîme intérieur pour illustrer l'ampleur de la mélancolie qui l'accable. Lorsqu'elle parle de Paris, c'est toujours l'image de son amant qui revient à son esprit :

Paris ne connaîtra décidément jamais l'échauffement des corps et l'audace de la sueur amoureuse. Il s'est remis à pleuvoir, il fait froid. Après tout, la froide et glaciale ennemie a toujours été son meilleur rôle. Le café toujours accueillant, cette banquette qui a supporté tant et tant de larmes et d'éclat de rires, *l'ailleurs utopique*... Saturé de souvenirs, ce lieu n'a plus de sens. (EP, p. 103)

Le passage ci-dessus illustre la fonction qu'assure la description métaphorique de l'espace dans la diégèse. Elle sert ici à refléter la manière dont Zayna voit son amant où elle compare par une projection métonymique la détresse qu'elle ressent face à son indifférence et sa froideur à celle de sa ville :

Paris se laisse violer inlassablement par ces caresses vulgaires qui l'étreignent jusqu'à la nausée. Le ciel lourd est pris par ce trop-plein d'envie grotesque. Paris reste lascive, malgré elle, elle reçoit tout ce viol avec affection. Le ciel se rappelle, donc, de sa sensualité. Se peut-il qu'elle le recherche ? Comme Lui, elle se laisse désirer dans toute cette violence. Lui qui perdu dans Paris apparaît être sa métonymie. Paris, Lui, deux amours résiduels. Deux amours fictifs, irréels. Faut-il toujours la salissure pour les accompagner ? Faut-il toujours des traces pour les retenir dans ces mémoires saturées ? De scène en Seine, il avance et percute ce rêve. Paris toujours plus belle dans ces photographies, noir et blanc, d'une mélancolie facultative. La lutte. La fuite. (EP, p. 67)

Par un double jeu de projection métaphorique, Paris ne revête pas seulement les caractéristiques morales de Gharam, elle réfère aussi à l'impossibilité des deux amants de

se réunir. Le portrait que l'auteure en dessine renvoie à l'âme dévastée de ces deux amants :

Paris éternelle voleuse d'amour de ces amants que tout oppose et qu'elle réunit de ses charmes, de ses atours, de ses lieux secrets. Toujours présente au moindre carrefour, au moindre recoin, présente pour mieux rappeler son rôle : chef d'orchestre et meneuse de nos amours. Fantasques et irréelles. Le plus douloureux n'est pas de tomber dans l'ailleurs mais de se réveiller avec cette douleur suintante qui inonde toute l'âme. Ces retours de vagues qui caressent toutes les plaies pour mieux les exhiber aux remords et à la nostalgie. Ah, douceur de l'aveugle candeur et de l'innocente naïveté. (EP, p. 98)

La métonymie apparaît comme la principale modalité par laquelle s'établit la dimension affective de l'espace dans *L'éloge de la perte*. L'écrivaine prête une grande attention au rapport des personnages à Alger, à Paris et à Constantine. La manière dont elles se déploient sous leurs yeux fait preuve du rôle qui leur est confié, elles assument dans le texte une fonction fortement subjective puisqu'elles exhibent l'intériorité des personnages. L'espace contribue alors à imprégner une atmosphère tragique, il coïncide avec l'histoire racontée et se voit à travers l'analogie établie entre les deux amants et leurs villes. Les souvenirs nostalgiques que Gharam garde de Zayna ne vont pas sans l'évocation de sa ville d'origine comme en témoigne les extraits précités. De plus, le portrait que Zayna brosse de Paris reflète surtout la froideur de son amant pour devenir le référent métaphorique de son comportement envers elle.

Chapitre 2 : Dispositifs spatiaux et valeurs de significations

Dans l'univers romanesque, l'espace ne peut être envisagé en soi comme un objet autonome, il n'est autre que « l'espace du sujet inscrit dans le récit »¹⁰⁹. Cela signifie qu'il a aussi de quoi à offrir dans le processus de la construction du sens à l'intérieur du texte par son chevauchement avec les autres composantes narratives et bien spécifiquement avec l'actant-sujet. La sémiotique topologique comme étude qui s'intéresse à « la description, la production et l'interprétation des langages spatiaux »¹¹⁰ occupe une place remarquable parmi toutes les théories de la spatialité romanesque. Elle permet de saisir les différentes connotations et significations que peut véhiculer un espace à partir d'un certain nombre de strates discursives. En s'appuyant sur la sémantique textuelle, Denis Bertrand propose d'explorer la spatialité du roman en accordant une attention particulière aux « relations qu'unissent les configurations spatiales entre elles et à l'ensemble des autres composantes cardinales de l'œuvre »¹¹¹ pour rendre compte de leurs articulations. Sa démarche nous servira comme outil d'investigation plus approprié pour interpréter les dispositifs spatiaux dans chaque roman. Ajoutons également à cela que la sémiotique de l'espace est loin de s'appliquer indépendamment de sa dimension axiologique, car pour Bertrand :

Le dynamisme de la spatialité, cela signifie en définitive la construction de l'espace comme valeur. L'axiologisation de l'espace, qui l'érige en idéologie, peut-être aisément discernée aux différents niveaux de la spatialisation que nous avons évoqués.

Au niveau de la prise en charge discursive, les valeurs dont se trouvent affectées les localisations constituent un premier palier de l'idéologie. Au niveau narratif, l'association des lieux de l'action avec les épreuves du schéma canonique induit, elle aussi, une valorisation minimale, en conformité ou non avec les valeurs de référence.¹¹²

Pour cela, l'axiologisation des dispositifs spatiaux est une tâche indispensable dans le processus de leur catégorisation. L'étude des configurations spatiales dans les romans de notre corpus sera principalement axée sur le continuum spatial [ville] qui est la catégorie spatiale dominante chez nos écrivains. La manière dont celle-ci se configure d'un roman à un autre demande à être questionner en profondeur pour saisir le système

¹⁰⁹ Bertrand, D. (1985). *L'espace et le sens : Germinal d'Émile Zola. Op. cit.*, p. 142.

¹¹⁰ Greimas, A. J. (1976). *Sémiotique et sciences sociales. Op. cit.*, p. 131.

¹¹¹ Bertrand, D. (1985). *L'espace et le sens : Germinal d'Émile Zola. Op. cit.*, p. 9.

¹¹² *Ibid.*, pp. 66-67.

de relations spatiales et pour dégager leurs principes axiologiques au sein du parcours narratif dans le corpus d'analyse.

2.1. La configuration spatiale chez Belaskri

Dans le roman de Belaskri, la ville occupe une place centrale dans la diégèse et apparaît notamment comme le topos privilégié du récit. Elle offre au narrateur la possibilité de revenir vers les lieux de son enfance et de son adolescence par ses déplacements. Son parcours dans le roman est linéaire ce qui fait émerger progressivement les endroits où il se meurt en fonction de la progression de l'histoire. Il s'agit d'un espace ouvert et éclaté en plusieurs autres sous-espaces qui portent de nombreuses connotations enchâssées entre son état présent et les souvenirs de son passé.

2.1.1. La catégorie englobante [ville]

Du point de vue sémiotique, les distributions spatiales chez Belaskri se maintiennent sur la sous-catégorie spatiale [route] qui se lie à d'autres sous-catégories telles que la [maison], l'[école], le [théâtre], etc. celles-ci appartiennent toutes à la catégorie englobante [ville] selon la relation spatiale /englobant-englobé/ de Greimas¹¹³. En considérant chaque sous-catégorie spatiale de l'univers romanesque de Belaskri, bien qu'elle soit autonome, comme composante sémantique susceptible de révéler un réseau de significations axées sur le dispositif spatial général du roman, il serait préférable de parler d'« une perception intuitive [qui] nous pousse à reconnaître dans l'œuvre des réseaux de correspondance inattendus, comme une résonance intérieure dont les parcours de la spatialité seraient le siège »¹¹⁴ au sens bertrandien du terme :

Entre la mise en place et la description des lieux, voire leur axiologisation immédiate, [...] et la mise en discours [...] de tout ce qui relève de l'espace et qui ne concerne plus seulement la géographie du « décor », une transformation majeure s'opère, qui permet d'assigner à la figuration spatiale dans le discours romanesque une fonction centrale et décisive.¹¹⁵

Dans *Le bus dans la ville*, le point de départ du narrateur n'est pas déterminé mais la manière dont il décrit ce qui l'entoure présuppose qu'il vient d'arriver à sa ville après

¹¹³ Greimas, A. J. (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. Op. cit., p. 131.

¹¹⁴ Bertrand, D. (1985). *L'espace et le sens : Germinal d'Émile Zola*. Op. cit, p. 58.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 57-58.

de longues années d'absence. Sa description indique un retour qui ne le satisfait pas comme le démontre le passage suivant :

Je distinguais à peine les pâtés de maisons qui se bouscuaient dans la nuit. Les lumières dansaient. Il pleuvait à torrent et les rues n'étaient plus qu'un immense bourbier, charriant toutes les saletés de la ville. Le nez collé à la vitre du bus, je scrutais cette ville endormie, éteinte, absente. Mon Dieu ! Qu'elle était laide dans cette absence ! Je lui inventais — en vain — quelque charme : la montagne qui la ceint sur son flanc, la mer qui lui caresse le front, les portes qui jadis la ceinturaient, aujourd'hui lui léguaient un passé, une histoire millénaire ; même la falaise qui la coupait en deux je tentais de lui trouver un attrait. Elle n'en avait pas. On ne peut s'y égarer, encore moins s'y cacher : sans aspérité, ni pente, laide et plate. Plate, sans forme. Une ville plate et sans forme : c'est triste. Une ville en bord de mer sans la mer. De partout la mer est invisible. De nulle part, vous n'entendez les vagues mourir sur les galets des plages. De nulle part, vous n'accédez à la rencontre du ciel et de la mer. De partout, la montagne est visible. Une montagne sans charme où trône un fort vieux de plusieurs siècles, décrépît, abandonné, une Vierge isolée, oubliée, et un marabout hideusement peint de vert. Dans cette ville, il n'y avait pas d'arbres. Pas d'arbre pour échapper au soleil ardent des journées d'été. Il n'y avait pas de fleurs, ni oiseaux non plus. (BV, p. 8)

Le narrateur offre une vue d'ensemble de sa ville en scrutant l'axe horizontal et vertical à la fois. Les sémèmes spatiaux 'endormie', 'éteinte', 'absente', 'sans aspérité', 'ni pente', 'laide', 'plate' et 'sans forme' 'sans charme', 'abandonné', etc. qui consistent à qualifier les marqueurs spatiaux 'les rues', 'la montagne', 'la mer', etc. s'avèrent très significatifs dans la mesure où ils dévoilent les impressions du narrateur dans sa position initiale. D'après les indices textuels qui appartiennent à l'isotopie spatiale dans l'incipit cité ci-dessus, nous déduisons que la catégorie [ville] témoigne du rapport complexe que le narrateur entretient avec elle. Dans cette perspective, nous nous interrogeons sur la structure d'ensemble élémentaire liée aux dispositifs spatiaux dans *Le bus dans la ville* dont les catégorisations reposent sur des composantes sémantiques permettant de mettre en évidence les différentes valeurs associées à la [ville].

2.1.2. La catégorie sémique /directionnalité/

La sous-catégorie spatiale [route] attire le plus notre attention dans ce récit puisqu'elle contribue au dynamisme du sujet assuré par la récurrence du sémème 'bus' à travers son parcours dans la ville, qui, à partir de laquelle se profile ses souvenirs. Elle se manifeste également par les sémèmes spatiaux 'route' et 'rue' à l'intérieur des isotopies

cinétiques actualisant la catégorie sémique /directionnalité/ selon la terminologie de Bertrand :

[...] nous suggérons de considérer la /directionnalité/ comme étant une catégorie sémique plus fondamentale que celle de la /dimensionnalité/, qui en est le résultat et l'objectivation, et qui est articulée, comme on sait, par les trois dimensions de la spatialité : celle de la verticalité (haut vs bas), celle de l'horizontalité (devant vs derrière ; gauche vs droite) et celle de la prospectivité (proche vs éloigné). La directionnalité, en effet, antérieurement à la dimensionnalité et stipulant, contrairement à celle-ci, la situation orientée du sujet et sa reconnaissance du système des rapports spatiaux, fonde l'identification des figures de l'espace et les érige en signification.¹¹⁶

L'analyse de la directionnalité nous permettra de saisir le sens que revêtent les deux variations spatiales construites dans le récit et que nous avons classées en « espace mnésique perceptible » et « espace mnésique imperceptible » pour pouvoir creuser leurs significations et les valeurs sémantiques et axiologiques qui leur sont attribuées. Ceux-ci reposent sur l'opposition /proche/ vs /éloigné/ qui correspondent aux compétences modales /pouvoir voir/ vs /ne pas pouvoir voir/ motivées par le regard du narrateur. Ici, nous avons regroupé un schéma explicatif des oppositions sémiques appartenant à la catégorie englobante [ville] :

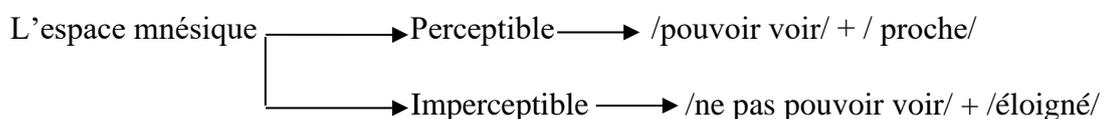


Figure 1 : les oppositions sémiques de la catégorie [ville]

L'espace que nous avons choisi de nommer « mnésique » pour la clarté de l'étude concerne toutes les sous-catégories spatiales qui émergent dans la mémoire du narrateur lors de ses déplacements dans sa ville. Les premières sous-catégories spatiales qui apparaissent dans le roman font partie de l'espace mnésique non-parcouru ou autrement dit imperceptible. Nous citons :

Dans le quartier, nous étions une bande d'amis. Les meilleurs amis. Nous avons dix-sept ou vingt ans. Les voisins nous appréciaient. Jamais ils n'ont eu à se plaindre de nous. Notre quartier, un dédale de petites ruelles qui ouvraient sur des petites maisons se ressemblant toutes. Tout le monde se connaissait, c'était comme une seule famille. (BV, p. 9)

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 95.

La maison familiale se trouvait dans une impasse assez longue ; c'était la deuxième maison à droite, juste après une arche qui était empruntée, pendant la guerre, pour sauter d'une terrasse à l'autre et éviter l'arrestation inévitable. (BV, p. 12)

Le narrateur ne se contente pas de les décrire, il mobilise d'ailleurs ses compétences cognitives afin de mettre en évidence la valeur sémantique de chaque sous-catégorie et sa relation avec elle. Les deux segments descriptifs sont en effet suivis de séquences narratives dans lesquelles nous remarquons l'omniprésence des sèmes appartenant à l'isotopie humaine constitutive de l'isotopie topographique où chacune d'entre elle fait écho à une valeur axiologique particulière. La description du quartier et de la maison familiale s'accompagne d'un certain nombre d'impressions qui se sont émergées par les souvenirs du narrateur. Cela nous permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle les isotopies spatiales dans ce roman sont axiologisées par des sèmes qui correspondent à des propriétés non-spatiales, notamment par l'intermédiaire de l'isotopie humaine. Le tableau suivant présente, entre autres, l'isotopie humaine qui se trouve indexée dans les sous-catégories spatiales de l'espace mnésique imperceptible :

Isotopie spatiale	Isotopie humaine	Séquences narratives	Isotopie axiologique
'Le quartier'	'Sid'	« Il rentrait tard le soir, complètement ivre, et agressait sa jeune femme »	-
	'Zem'	« Zem. Gros et bien bâti, moustachu, il faisait peur aux plus gaillards. À moi aussi. Souvent, il battait Sid ; celui-ci criait si fort que tout le quartier rappliquait en pleine nuit pour voir si l'un d'entre eux était mort. »	-
	'Cherifa'	« Chérifa sentait bon, très bon. En plus, elle était douce, très douce. Elle aimait bien mes parents. »	+
	'Jelloul'	« Jelloul répondait à tous les stéréotypes : rond, ventru, chauve, toujours affublé d'un tablier gris. Son problème : les gamins du quartier qui le dévalisaient. »	-
'La maison'	'voisin'	« De temps à autre, nous étions réveillés par le bruit assourdissant de casseroles et bassines qui dégringolaient : c'était le signe qu'un voisin, certainement ivre,	-

		rentrait chez lui après une soirée bien arrosée. »	
--	--	----------------------------------------------------	--

Tableau 1 : l'isotopie humaine de l'espace mnésique imperceptible

A travers l'observation de ce tableau, nous remarquons bien que le contenu sémique de ces séquences narratives est susceptible de traduire une conception négative des sous-catégories spatiales [quartier] et [maison]. Les sémèmes 'agressait', 'battait', 'criait', 'dévalorisaient', 'bruit' reliés à l'isotopie humaine contiennent le sème /violence/ et actualisent l'isotopie axiologique /négativité/ à l'intérieur des isotopies spatiales 'maison' et 'quartier'. Bien que le narrateur leur confère des valeurs d'intimités et de familiarité dans le roman, elles puisent leur cohérence dans un ensemble de propriétés spatiales qui sont pour la plupart évaluées de manière négative.

Dans les premières pages du récit, là où la nuit empêche encore le narrateur à percevoir sa ville, les marqueurs spatiaux récurrents constituent l'isotopie spatiale des sous-catégories spatiales imperceptibles, celles qui n'émergent que dans sa mémoire. Leur catégorisation permet de concevoir les valeurs sémantiques du continuum spatial dans sa globalité par leur mise en relation avec les autres marqueurs spatiaux structurant le parcours génératif dans *Le bus dans la ville*. En l'occurrence, les marqueurs spatiaux appartenant aux sous-catégories spatiales perceptibles qui émergent avec le déplacement du narrateur sont en effet activés par la catégorie sémique /directionnalité/ puisqu'ils se manifestent en fonction de la catégorie spatiale [route]. Nous citons :

Au détour d'une ruelle, j'avais reconnu le Petit Théâtre, une salle minuscule de quarante places où j'ai donné des spectacles. Un théâtre dans le quartier le plus miséreux de la ville ! Un théâtre pour mes amis et moi ! Ce théâtre était notre maison. [...] Le Petit Théâtre était toujours plein : des jeunes, filles et garçons, des moins jeunes aussi, du quartier. Ils venaient tous les jours, même quand il n'y avait pas de spectacle. Ils assistaient aux répétitions, y prenaient part quelquefois. (BV, pp. 33-36)

J'avais vite reconnu la rue qui s'ouvrait sur le marché de la ville, un immense marché ouvert tous les jours et où tout se vendait : les fruits et les légumes, bien sûr, les épices et les condiments, les bijoux en or — trafiqués ou pas —, les viandes et les poulets. On y trouvait des articles de maison bon marché, des vêtements et des torchons. (BV, p. 65)

Et maintenant, il longait le musée puis le lycée. Mon lycée ! Là où j'avais fait mes classes. Une grande et imposante bâtisse érigée dans le cœur d'un quartier populaire. [...] Dans mon lycée, c'était la révolution permanente : les débrayages de cours et les grèves se succédaient, les journaux muraux

fleurissaient. Mes amis et moi étions les leaders de la contestation ; nous intervenions sur toutes les questions de scolarité. (BV, pp. 82-83)

Le [Petit théâtre], le [marché] et le [lycée] appartiennent à l'espace mnésique que le narrateur perçoit lors de son déplacement dans la ville. Si nous focalisons notre attention sur les souvenirs liés à ces deux sous-catégories, nous remarquons que ce sont les seules qui se trouvent corrélées à des sémèmes qui laissent supposer qu'elles jouissent d'un statut privilégié chez le narrateur. Notons également qu'il ne choisit pas de parcourir des lieux spécifiques, il se laisse tout simplement guider par le bus qui se déplace d'un lieu à un autre de manière circulaire alors qu'il se contente d'observer les endroits traversés : « Le bus contournait le quartier où se trouvait le grand marché » (BV, p. 65), « Il tournait sans cesse autour de ses blessures, comme un charognard qui attend que sa proie s'effondre. Il tournait, et ma tête tournait. » (BV, p. 86) Le tableau suivant regroupe l'isotopie humaine indexée dans les sous-catégories spatiales de l'espace mnésique parcouru :

Isotopie spatiale	Isotopie humaine	Séquence narrative	Isotopie axiologique
'Le théâtre'	'Dida'	il avait décidé de s'établir dans notre ville, pensant qu'il aurait les moyens de créer une école de théâtre. Il était venu avec sa femme, Jackie, une bombe ! Nous l'avions rencontré et l'aventure avait commencé. (BP, p.34)	+
	'Jilo'	J'adorais ces moments chez lui, moments de découverte et d'émerveillement. J'aimais également quand nous allions tous deux sur la terrasse d'un café appelé café de la Réussite, situé à l'intersection de deux boulevards [...] S'asseoir à la terrasse, un thé fumant à siroter, écouter les commentaires de Jilo sur les uns et les autres, c'était un autre moment de plaisir que je prolongeais allègrement avant de prendre le bus pour rentrer chez moi. (BP, pp.60-61) Il habitait à cent cinquante mètres de chez moi.	+
	'Camille'	Avec lui, j'avais appris les bonnes manières et la bienséance ; ce que mes parents n'avaient pu me donner, Camille me l'avait offert. (BP, p.34)	+

Le marché	‘Le père’	Il y avait bien d’autres marchés dans la ville, celui-ci était le plus fréquenté. Gamin, j’accompagnais mon père de temps à autre ; je portais le couffin, il m’offrait une calentica bien chaude ; j’adorais.	+
Le lycée	‘Manon’	J’étais bon élève, apprécié par les professeurs, surtout ceux de littérature et de philosophie. L’une, Manon, était amoureuse de moi ; l’autre était un pédagogue brillant parlant plusieurs langues. Celui qui m’enseignait l’anglais avait eu une particulière façon de me tester.	+

Tableau 2 : l’isotopie humaine de l’espace mnésique perceptible

Sur le plan narratif, nous pouvons constater que ces sous-catégories spatiales [théâtre], [marché], [lycée] sont les seuls endroits qui portent un contenu sémantique positivement évalué. Elles sont saisies à travers les sujets ‘Dida’, ‘Samir’, ‘Jilo’, ‘Camille’, son ‘père’, ‘Manon’ et bien d’autres avec lesquels il a vécu des moments joyeux pendant sa jeunesse. La relation entre le narrateur et sa ville se profile à travers les chemins qui lui offrent la possibilité de convoquer sa mémoire. Les endroits traversés et les souvenirs qui s’y rapportent se manifestent comme un élément indispensable pour la configuration spatiale et la structuration du sens du texte.

2.1.3. Valeurs axiologiques

L’étude des principes axiologiques dans *Le bus dans la ville* tient aux rapports étroits que le narrateur entretient avec sa ville qui sont bien engendrés par un retour nostalgique mais surtout mélancolique. Les souvenirs qu’il raconte offrent une densité de marqueurs sémantiques spatiaux et non-spatiaux qui laissent appréhender négativement le monde qui l’entoure et il lui attribue en conséquence une dimension dysphorique. A partir des sémèmes liés à l’espace mnésique, perceptible et imperceptible, nous remarquons que les impressions du narrateur mettent en exergue un sentiment de répulsion sur la catégorie englobante [ville] qui semble envahie par le poids de son passé et l’angoisse ressentie à son retour où l’inquiétude et la peur règnent en maître :

Il y avait les êtres, bien sûr. Des êtres perdus, traînant leurs guêtres. Des êtres perdants. Ils avaient perdu leur histoire et le présent. Et la peur. La peur...La

peur, oui c'était la peur. C'était la peur qui m'angoissait, m'étouffait presque.
(BV, p. 9)

Le bus traversait la ville, poussif et pétaradant, s'arrêtant de temps à autre pour descendre des passagers et en faire monter d'autres. Je jetai un coup d'œil autour de moi : il n'y avait pas un sourire ; les gens paraissaient préoccupés, fatigués, usés. Visages tendus, les yeux trahissant la méfiance et la peur.

Dans ma ville, tout le monde avait peur : de l'autre, l'ami, le voisin, le cousin, le beau-frère, le frère ; c'était terrible, cette peur qui paralysait toute la ville.
(BV, p. 42)⁴²

Dans cette ville

On ne se parle plus,

On se ment.

On ne se regarde plus,

On s'épie.

On a peur... (BV, p. 54)

En outre, ce qui nous permet d'appréhender le dispositif spatial du roman est le flux descriptif à travers lequel est rendu visible les aspects sombres de sa ville. Il y a donc un lien à faire entre les lexèmes descriptifs des lieux qu'il traverse, les souvenirs qu'il raconte dans le processus de la catégorisation du continuum spatial et la détermination de ses valeurs sémantique et axiologique comme nous l'avons démontré précédemment à travers l'étude des relations isotopiques. En faisant référence à la notion de « directionnalité » de Bertrand, nous avons démontré que la valeur axiologique de la catégorie englobante [ville] émerge à travers les diverses sous-catégories spatiales qui la composent et qui ne peuvent se manifester que par le mouvement. Par la catégorie sémique /directionnalité/, les impressions du narrateur dévoilent de plus en plus son mal-être à l'égard de sa ville : plus le bus dans lequel il se trouve avance, plus se prolifèrent des expressions dépréciatives qui ont pour vocation de traduire le moi souffrant du narrateur :

Le jour se levait et je commençais à percevoir les murs de ma ville, envahie de boue rouge et de débris de toutes sortes. La pluie ne s'arrêtait pas. En ce jour naissant et déjà finissant, ma ville ne ressemblait à rien. J'avais mal pour ma ville. J'avais mal partout : mon cœur, depuis longtemps, n'était plus que détresse ; mon dos, des cicatrices douloureuses ; mes émotions se réduisaient

à la peur ; ma tête, un vieux tambour défraîchi, emplie de désillusions, d'échecs répétés et renouvelés. (BV, p. 33)

A cela, il faut ajouter que mêmes les sous-catégories spatiales perceptibles telles que le [Petit théâtre], le [marché], le [lycée] qui sont perçues sous un angle positif n'aboutissent pourtant pas à valoriser la catégorie englobante [ville], car ce n'est que pour répondre à son désir de lui investir quelque charme : « Je lui inventais — en vain — quelque charme [...] même la falaise qui la coupait en deux je tentais de lui trouver un attrait » (BV, p. 8) Sur le plan narratif, plusieurs passages dans le roman viennent confirmer qu'elles sont elles-mêmes ponctuées de traces négatives. Pour apporter un éclairage précis à ceci, nous donnons l'exemple du [Petit théâtre] qui appartient à la catégorie axiologique /positivité/ de l'espace mnésique perceptible. Cette sous-catégorie spatiale semble sans équivoque cher au cœur du narrateur, elle se manifeste dans ses souvenirs par des marqueurs sémantiques actualisant l'isotopie axiologique /positivité/ tel qu'il est démontré dans le tableau construit plus haut. Pourtant, elle apparaît dans la suite du récit comme un lieu porteur de plusieurs souvenirs tragiques : « Ce Petit Théâtre recèle une histoire, mon histoire et celle de mes amis, des gamins sortis des bas-fonds d'une ville malade de son avenir, oublieuse de son passé. Une ville de losers, incapables de penser le présent. Encore moins l'avenir. » (BV, p. 35) Le narrateur ne manque pas de démontrer qu'il lui était à son tour une source de plaisir éphémère dans cette ville qui « n'avait connu aucune victoire » (BV, p. 66) à travers l'évocation de la destinée malheureuse de ses amis : « Nul ne résistait dans cette ville, ni Camille, ni Manon. Ni Kamel, ni Kad. Ni tous les autres. Elle était maudite. » (BV, p. 86)

L'analyse des sémèmes spatiaux qui constituent la catégorie englobante [ville] et ses sous-catégories [quartier], [Petit théâtre], [maison familiale], [lycée], etc. nous a permis de déceler un certain nombre de valeurs sémantiques à travers leurs interrelations avec les propriétés liées à l'isotopie humaine pour cerner finalement la configuration spatiale générale du roman *Le bus dans la ville*. Nous pouvons dire que les dispositifs spatiaux revêtent des principes axiologiques en relation avec l'état psychique du narrateur : d'après les différents indices textuels, la catégorie [ville] incarne une atmosphère pesante matérialisée par une description dysphorique et investie de valeurs négatives qui riment en grande partie avec ses souvenirs.

2.2. La configuration spatiale chez Toumi

La ville d'Alger dans le récit de Toumi mérite d'être lue comme un espace allégorique et symbolique à la fois. Sa mise en fiction soulève de nombreuses interrogations issues de sa nature hybride qui la fait dépasser sa simple indication d'arrière-plan de son univers romanesque. Certes, elle est le cadre de l'action mais aussi un corps, un actant tout entier mis en jeu par sa métonymie, son anthropomorphisme, son zoomorphisme et par la prosopopée. En ce sens, nous pouvons avancer l'idée que l'espace chez Toumi est vecteur d'une dynamique sémantique produisant une *sémiosis* qui peut être interprétée comme, pour reprendre les termes de Philippe Hamon, « [une] volonté d'aller sous le réel [...] chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses et accessoires d'une surface. »¹¹⁷. Ainsi, Jean Fisette (1997), dans son article « Signe iconique, signes visuel » précise à cet égard que :

Le monde réel, référentiel, n'est pas directement accessible par l'intelligence. Et la connaissance, la compréhension, l'intelligibilité des signes sous lesquels le monde se présente à nous - et nous est accessible - se fait par un traitement ou *une manipulation des signes* à l'aide d'autres signes. Ce nécessaire enchaînement des signes, Peirce l'appelle la *sémiosis*.¹¹⁸

La représentation de l'espace dans *Alger, le cri* se fait concevoir par une série de signes dont l'entrecroisement et l'interaction nous informent sur sa signification dans le récit. Elle se déploie particulièrement par le motif du « cri », par la figure du serpent et à travers l'imaginaire du labyrinthe qui permettent tous à la fois d'exprimer la relation sémantique entre la ville d'Alger et le narrateur.

2.2.1. Les catégories [Alger] vs [Tunis]

Nous avons déjà illustré dans le premier chapitre que l'évocation d'Alger dans *Alger, le cri* se mêle à la déviance morale du narrateur et nous confronte par conséquent à une errance spatiale et mentale. Nous comprenons dès la première partie du récit que cette ville est répugnante autant moralement que physiquement :

L'air est poisseux, j'étouffe sur ma terrasse, mon écriture étouffe comme Alger sous sa brume. La ville ploie sous le poids de son histoire tourmentée, comme le dos voûté des vénérables *hadjate* montant les interminables escaliers du

¹¹⁷ Hamon, P. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, p. 63.

¹¹⁸ Fisette, J. (1997). Signe iconique, signe visuel. (B. Darras, Éd.) *Icône-Image. Médiation et information*, p. 29.

centre-ville. Alger souffre, ville sans présent et sans futur, ville sur faille, étouffée par la haine de ses habitants, par leur amour aussi. Passer de l'amour à la haine, puis de la haine à l'amour, c'est le yoyo épuisant des sentiments que vous inspire la ville. Mon écriture fait le yoyo, elle oscille entre jets de mots, souvent ineptes, maladroits, et silences coupables, toujours inexplicables. (AC, pp. 27-28)

Au fur et à mesure de la lecture, le lecteur est frappé par le nombre d'éléments antithétiques liés à sa représentation : une « ville sur faille, étouffée par la haine de ses habitants, par leur amour aussi. » (AC, p. 27) Cela concerne précisément sa double fonction d'un espace alliant à la fois beauté et laideur, amour et haine, et attraction et répugnance. Cette ambivalence lui brosse un portrait suffoquant ce qui pousse le narrateur à s'enfuir vers Tunis qui est envisagée dans le récit comme un espace de réconfort : « Je me suis perdu dans ma ville, j'ai étouffé dans ses tentacules. J'ai repris mes entre-deux, Alger, Tunis, j'ai acheté une paire de runnings, pour mieux escalader les escaliers tortueux du centre-ville et arpenter les rues. » (AC, p. 117). Deux catégories spatiales s'opposent donc dans le récit de Toumi : Alger qui est décrite comme un espace d'enfermement et de malédiction, contrairement à Tunis qui se manifeste comme un espace de liberté et de bonheur :

Amour de l'écriture, haine de l'écriture, éternel balancier, je dois respirer, prendre une bouffée de tabac, une bouffée de mort, je vais étouffer, comme ma ville, je dois quitter Alger, quitter le pays, quitter ma terrasse, sur une barque ou en sautant dans une voiture, pour passer la frontière, à l'est par exemple, vers la douce et calme Tunisie, promesse de jasmin et de thé aux pignons, si douce, si sucrée, comme un rêve d'extase. (AC, p. 27)

De ces deux catégories spatiales présentées et par leurs différentes manifestations dans le récit, nous voyons émerger une pluralité de significations reflétant une subjectivité qui semble aller au-delà de ce que l'auteur nous donne à voir pour exprimer son véritable rapport à sa ville. Ses connotations ne peuvent se figurer qu'à partir de la prise en considération d'autres aspects qui touchent un niveau plus profond. Denis Bertrand met déjà l'accent sur deux fonctions qui « se stipulent réciproquement »¹¹⁹ dans les représentations des relations spatiales : la fonction figurative et la fonction abstraite relatives à la « 'vision' et son sens »¹²⁰. Leur déploiement permet de mieux saisir la signification sous-jacente de la spatialité par sa description et ses différentes

¹¹⁹Bertrand, D. (1985). *Ibid.*, p. 61.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 68.

manifestations au niveau figuratif à l'aide d'un ensemble de *topoïs* constitutifs de l'univers romanesque comme il le précise :

L'espace s'organise [...] selon un certain nombre de *topoï* qui se distribuent de manière parallèle, au niveau des structures sémio-narratives, à l'enchaînement syntagmatique prévisible des différents programmes à l'intérieur desquels le héros — ou n'importe quel autre sujet dote d'un parcours qui lui est propre — se trouve engagé. Ces *topoï*, qui correspondent, au niveau figuratif, à des localisations spécifiques, peuvent alors faire l'objet d'une typologie établie en conformité avec le système des épreuves du schéma narratif : ce sont les espaces hétérotopique et topique, ce dernier se trouvant articulé à son tour en para-topique et utopique ; l'ensemble des unités spatiales correspond respectivement à l'état initial et au contrat, à l'acquisition des qualifications de la compétence et enfin à la performance du héros.¹²¹

Si nous considérons *Alger, le cri* comme un « grand roman de l'espace »¹²² tel qu'il est énoncé par Bertrand pour qualifier *Germinal* de Zola. Il en va de même pour la spatialisation chez Toumi qui « n'est plus, à proprement parler, le signifié descriptif d'une représentation référentielle (apte à donner l'illusion du réel) ; elle fonctionne désormais comme schème signifiant dans un discours interprétatif second (apte à donner l'illusion du sens). »¹²³

Le narrateur voit sa ville comme un espace angoissant à cause de son caractère contradictoire, une ville « belle et nauséabonde, tout à la fois » (AC, p. 16), située entre le bien et le mal, ce qui provoque chez lui des sensations constantes d'étouffement et de mal-être : « Je respire mal, la ville a décidé d'étouffer ses sujets. [...] elle distille sa grisaille, l'air est visqueux » (AC, p. 63). Son attirance pour la Tunisie se traduit comme une volonté de fuite de son univers dysphorique à un autre euphorique pour se sentir en tranquillité :

Tunis est la caresse après la gifle. Alger est mon syndrome de Stockholm. Je sais que je retournerai bientôt à mon bourreau. (AC, pp. 37-38)

J'ai quitté Alger pour Tunis. D'une terrasse à l'autre, je rêve de jolies choses. La brise marine de Sidi Bou Saïd a dissipé les fantômes d'Alger. Je peux suivre des yeux l'écume des vagues, danser sur leur musique, sentir le vent dans mes

¹²¹ *Ibid.*, pp. 69-70.

¹²² *Ibid.*, p. 166.

¹²³ *Ibid.*, p. 167.

cheveux, fumer ma cigarette, m'embaumer d'une bouffée de *mesk ellil* captée dans l'air de la nuit. (AC, p. 51)

Nous remarquons donc, à titre comparatif, que les villes [Alger] et [Tunis] sont présentées comme deux catégories spatiales opposées : Tunis est comparée métaphoriquement à « la caresse » qui vient après « la gifle » pour faire allusion à la ville d'Alger que le narrateur s'emploie à lui attribuer une dimension cruelle. L'expression « syndrome de Stockholm » est fortement significative, elle indique qu'il se considère comme victime de sa propre ville. Ainsi, elle fait écho à la véritable dévoration qu'elle exerce sur lui et à laquelle il ne peut pas se libérer :

Tunis est la ville aquatique, la ville matrice. Le doux bruit des vagues ne couvre pas le râle du serpent, tapi, là-bas, à mon ouest. Le ressac amène peu à peu la nuit d'Alger, la lumière orangée de ses lampadaires, les silhouettes dessinant les cages d'escalier d'immeubles. (AC, pp. 39-40)

Dans d'autres passages du récit, nous pouvons observer le lien qui se maintient entre l'élément aquatique associé à Tunis et celui qui renvoie à Alger. Du point de vue symbolique, l'eau donne vie car elle renvoie à la matrice originelle, mais elle peut par ailleurs symboliser la finitude car elle « tient vraiment la mort dans sa substance »¹²⁴. La juxtaposition des sémèmes « aquatique » et « matrice » permettent de dévoiler deux fonctions abstraites associées à ces deux villes, elle indique que Tunis est attribuée à l'expression de la renaissance au sens bachelardien du terme ; tandis que pour l'élément aquatique associé à Alger, étant majoritairement confronté aux lexèmes à connotations péjoratives tels que « sombre », « violent », « peur », etc. est attribué à la mort et pourrait de même véhiculer d'autres significations à valeur négative telles que l'effondrement et l'étouffement puisqu'il active aussi le sème /enfermement/ et /descendance/ comme nous le voyons dans le quatrième extrait à travers la métaphore du « rat dans son labyrinthe » et la « cage » :

Difficile pour moi de respirer au milieu de l'amas désordonné d'immeubles dégringolant vers la mer et d'habitations inachevées qui boursofflent la ville. Alger n'en finit pas de mourir, d'une asphyxie qui n'en finit pas, d'une mort vivante, tellement vivante (AC, p. 15)

¹²⁴ Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti. Récupéré sur <http://classiques.uqac.ca/> p. 105.

Alger a peur de la mer comme moi de mes mots. Je dois expier, par les mots, expier Alger, langoureuse, alignant ses lumières en filaments dans ma nuit. (AC, p. 16)

Tel est le quotidien des Algérois, dans cette ville qui descend vers la mer, vers la mort. Est-ce pour cela qu'à Alger, l'air a toujours un goût de cendre ? (AC, p. 32)

La ville a repris ses droits, je n'en finis pas de l'arpenter. Alger devient mon île, mes pas dessinent ses contours, je suis le rat dans son labyrinthe, encerclé par la mer et les montagnes. Les immeubles sont les barreaux de ma cage, je suis *el meknine ezzine*. (AC, p. 149)

En somme, les traits sémiologiques qui se propagent dans le texte en tant que véhicule de comparaison entre Alger et Tunis participent d'une part à bien cerner le paradoxe du continuum spatial du récit et d'autre part à révéler des images plus allégoriques quant à sa représentation. Tunis se donne à voir comme un lieu de rédemption pour le narrateur, elle est la seule à lui assurer la tranquillité de l'esprit contrairement à sa ville natale qui se fait le miroir de tous les sentiments contradictoires qui l'étouffent. Le tableau suivant récapitule les relations de significations entre les deux catégories spatiales dominantes dans le récit :

Continuum spatial	[Alger]	[Tunis]
Propriétés spatiales	/Enfermement/ /descendance/	/Ouverture/ /ascendance/
Valeurs sémantiques	/Privation/ /Répulsion/ /Mort/	/Délivrance/ /Rédemption/ /Vie/
Valeurs symbolique	/Dysphorie/	/Euphorie/

Tableau 3 : les relations de signification des catégories spatiales dominantes

2.2.2. L'errance spatiale

Dans cette ville à « géographie tourmentée » (AC, p. 110), l'errance joue un rôle important dans le processus de la signification de la spatialité, elle se manifeste dans le récit par le déplacement perpétuel du narrateur dans sa ville et par sa volonté de s'enfuir vers un ailleurs euphorique. Pour Lambert Barthélémy (2011), l'errance se donne comme un moyen de « ruiner le sens en démultipliant les possibles (pratique de la saturation) et ruiner le sens en le faisant manquer (pratique de l'effondrement) » par ses effets de

« flottement, d'opacification et d'indétermination du sens »¹²⁵. Nous le voyons en effet chez Toumi, les huit parties du récit, intitulées respectivement « Terrasse d'Avril », « Stockholm à Tunis », « Retour à Alger », « Trêve estivale », « Dans ma cage », « Odeurs », « Retour à la source » et « le cri » renvoient toutes à une instabilité à la fois physique et morale matérialisée par l'effondrement identitaire du narrateur et ses déplacements incessants exprimés par la récurrence des verbes « monter » et « descendre » qui s'associent à son errance dans sa ville. Elle se déploie d'ailleurs par l'expérience de « l'écriture » par laquelle il souligne la volonté de traduire l'épuisement éprouvé par ses expériences dans sa ville :

Écrire est un voyage épuisant, comme descendre et remonter les rues d'Alger. Ainsi, j'écris comme je traverse ma ville, laborieusement, montant et descendant, toujours au bord de l'épuisement, sans autre aide que soi. Une écriture algéroise, aride, violente certainement, une écriture au bord du cri, car je suis l'enfant qui n'a pas crié, l'enfant qui a grandi dans la ville qui ne crie pas. (AC, p. 91)

Avec la mise en mots de son parcours erratique dans la ville, une autre fonction abstraite se déploie dans *Alger, le cri*. Le narrateur tente de se libérer de son angoisse face à sa ville et à soi-même par la pratique scripturale. Il compare son écriture à ses déambulations entre Alger et Tunis, et donc il la considère comme un moyen lui permettant d'extérioriser « le cri » en relatant ses expériences erratiques dans et en dehors de sa ville. Ces expériences témoignent ainsi de son désir de se réconcilier avec son passé qui est attesté par de nombreux événements autant tragiques que joyeux, il évoque certains événements historiques de son pays qui ont pour la plupart une dimension négative tels que les inondations de Bab El Oued (AC, p. 105), le séisme de la ville El Asnam des années quatre-vingts (AC, p. 22), et la bombe qui a explosé au palais du gouvernement en 2007 (AC, p. 108). Ainsi, ce qui déclenche chez lui les souvenirs de son enfance c'est la visite de la maison familiale à Borj-Menaïel :

Le vent me transporte d'une véranda à une autre. Je suis à Bordj-Menaïel, en Algérie, dans la maison familiale, en ce jour d'Aïd. La véranda est le *haouch*, l'enfant seul joue sur trois territoires. Le *haouch*, protégé par sa vigne centenaire, la grande cour, et derrière le *haouch*, l'immense jardin où règnent les vieux figuiers. Il sent les odeurs, celle de la terre du jardin, celle du mouton cuit et du *bouzellouf* grillant dans les kanouns, l'odeur du vent qui descend des montagnes.

¹²⁵ Barthélémy, L., Handke, P., Mc Carthy, C., & Simon, C. (2011). *Fictions contemporaines de l'errance*. Paris : Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatives », p. 238.

La nuit, au fond de son lit, l'enfant seul guette le cri du muezzin, le souffle des cousins et des cousines qui dorment dans les multiples chambres de la maison, les bruits de la grande table, où les tantes et les grandes cousines bavardent encore bruyamment. (AC, p. 108)

Ces évocations s'accompagnent d'une forte charge émotionnelle qui oscille entre le chagrin profond éprouvé face aux événements affreux du pays, et la nostalgie pour les temps joyeux de son enfance. Ceux-ci coïncident avec une tentative de combler ses brisures identitaires ce qui laisse supposer que les déplacements qu'il entreprend d'un lieu à un autre ne répondent qu'à sa volonté de libérer le cri originel qu'il espère retrouver dans la cascade de *chrachar* à Bordj-Menaïel : « *Chrachar* est la source, la source du cri » (AC, p. 144).

Dans la septième partie du récit, intitulée « Retour à la source », l'accent est mis sur la cascade de [*chrachar*]. Cette dernière comme sous-catégorie spatiale renvoie également à l'archétype du retour au « point initial », et engage avec son mouvement descendant et continu la symbolique « larmes cosmiques »¹²⁶ :

Chrachar, eau qui coule, qui passe d'un rocher à un autre en dégringolant de la montagne, sa musique emplit ma tête. Ni joie, ni peur, ni promesse, juste l'eau qui coule, comme une caresse. C'est le point initial, le début de l'histoire, c'est aussi le point final choisi par mon frère (AC, p. 144)

La montagne y déverse ses larmes, qui tombent en cascade et forment les *chrachar*, là-bas, *l'hih*, au pied de la montagne. Dans le ciel, le soleil vient de gagner la bataille, il s'est infiltré entre deux nuages noirs. Sur ma terrasse, les mots se tarissent, seul subsiste le bruit de l'eau qui coule de la montagne blessée. (AC, p. 149)

Plus loin, le narrateur se rend compte que son errance à la recherche du cri ne l'aide pourtant pas à extérioriser sa colère et à atteindre le changement qu'il a toujours espéré. Dans la dernière partie du récit, il laisse transparaître qu'il ne sait pas encore comment s'en sortir et n'arrive pas à y faire face :

[...] j'écoute le coulis de l'eau, *chrachar*, c'est Alger qui pleure, abattue, *le cri n'a rien libéré*. La colère est là, toujours plus forte, tapie derrière les persiennes closes, prête à bondir des balcons aux tentures rayées blanc et bleu. J'écoute la colère, le bruit de l'eau devient bourdonnement, mes pas cognent les flaques comme des coups de massue, la colère est là, palpable, dense comme le silence de la nuit, *le cri n'a rien libéré*, la faille reste la faille, Alger

¹²⁶ Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Op. cit., p. 89.

reste Alger, le silence a temporairement gagné la bataille, le cri accorde une trêve. (AC, p. 159)

Du point de vue sémantique, la trajectoire constante du narrateur contribue à la mise en place d'une isotopie cinétique à travers laquelle nous pouvons nous rendre compte du paradoxe derrière sa ville Alger : tous les sémèmes liés à la dimension //spatialité// actualisent le sème /fermé/ à l'intérieur d'un ensemble ouvert, les expressions lexicalisées qui déterminent l'espace telles que : « je traverse ma ville, laborieusement, montant et descendant » (AC, p. 91), « je suis le rat dans son labyrinthe » (AC, p. 149), « la faille reste la faille, Alger reste Alger » (AC, p. 159), etc. contiennent des sèmes dévalorisant la catégorie [Alger]. Ainsi, le fait qu'il s'emploie à alterner des sémèmes opposés pour caractériser une même catégorie spatiale comme nous l'avons montré plus haut contribue à faire émerger des valeurs sémantiques contradictoires susceptibles de provoquer la confusion quant à son statut sémiotique dans le texte étant donné que les marqueurs sémantiques spatiaux reflètent en grande partie l'intériorité du narrateur et non pas la réalité de ce qu'il voit vu que son errance est accompagnée « d'incertitude, d'inquiétude, de mystère, d'angoisse [et] de peur. »¹²⁷ Ses différentes perceptions et impressions créent donc un effet d'ambiguïté, elles acquièrent des connotations négatives car l'auteur nourrit son lexique spatial des différents événements tragiques qui ont marqué l'histoire de sa ville et de son pays.

2.2.3. Valeurs axiologiques

Nous ne pouvons cependant passer sous silence la figure du serpent qui surgit de manière lancinante dans l'analyse des valeurs axiologiques associées à Alger dans *Alger, le cri*. En effet, le terme « figure » n'est pas choisi au hasard, nous avons y référé pour faire resurgir le sens caché derrière une telle assimilation qui semble être hautement signifiante. Pour Bertrand Gervais :

Une figure est une entité complexe, jouant le rôle d'interprétant dans une activité sémiotique quelconque (qu'elle soit reliée à un processus d'écriture ou de lecture). C'est par la figure qu'un imaginaire s'exprime. Cette figure, elle est constituée de traits qui permettent de l'identifier, et d'une logique de mise en récit qui sert à son déploiement.¹²⁸

¹²⁷ Barthes, D. (2007). *Figures de l'errance*. Paris : L'Harmattan, p. 12.

¹²⁸ Gervais, B. (2002). *Le labyrinthe de l'oubli*. Fondements d'un imaginaire. (D. d. UQAM, Éd.) *Figura* (6), 13-66. Récupéré sur <https://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/cf6-complet.pdf> p. 17.

Il est possible d'émettre ici l'hypothèse que le recours à sa figure proviendrait de sa richesse symbolique véhiculée dans les différentes mythologies. Cet animal est en soi porteur de paradoxe et parfois insaisissable, il est « tout naturellement une *image complexe* ou plus exactement un *complexe de l'imagination* »¹²⁹. De même, la multitude de ses significations engendre une certaine complexité liée à son caractère ambigu quant à ses représentations symboliques. Selon Gilbert Durand :

Le serpent est un des symboles les plus importants de l'imagination humaine. [...]. La mythologie universelle met en valeur la ténacité et la polyvalence du symbolisme ophidien [...]. Il semble que le serpent [...] soit un véritable nœud-de-vipères archétypologique et glisse vers trop de significations différentes, voire contradictoires.¹³⁰

Dans ce récit, Toumi brise les frontières entre le réel et l'irréel en associant à la ville les allures du serpent pour donner corps à l'ambivalence qui la caractérise. Le fait qu'elle agisse au même niveau que le personnage tient du rôle qu'elle joue dans la construction de l'identité du narrateur. Cela pourrait de même être interprété comme une tentative de développer une certaine conception symbolique quant à sa valeur dans le récit. D'un côté, il met l'accent sur la puissance maléfique qu'elle exerce sur ses habitants puisqu'elle inspire la « terreur » à cause de son passé marqué par la violence : « C'est le sang qui coule à Alger, jamais les larmes, il y va de notre allégeance au serpent, notre bourreau » (AC, p. 61). Et d'un autre côté, il nourrit son lexique spatial des attributs féminins étant donné que la ville natale est généralement associée à l'idée de la mère-patrie. Alger procède également à une telle association, car le narrateur lui confère les caractéristiques d'une femme tout au long du récit :

Salope de ville, vicieuse de ville, à cacher sa baie pour la dévoiler juste quelques précieuses secondes, comme on cache ici le corps de la femme. Trop de beauté, trop de sensualité, pas le droit, *daawassou* ! Au détour des rues d'Alger, beauté et mort s'affrontent, séparées par un virage, un virage de haine (AC, p. 18)

L'auteur combine au sein du même espace plusieurs images contradictoires décelées à travers la figure du serpent pour mettre en valeur son épaisseur sémantique dans le texte. Les qualificatifs que nous voyons dans l'extrait ci-dessus « salope »,

¹²⁹ Bachelard, G. (1948). *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti, p. 227.

¹³⁰ Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, p. 363.

« vicieuse », l'emploi du superlatif « trop de beauté, trop de sensualité » et l'expression antithétique « beauté et mort s'affrontent » rendent compte de la question du bien et du mal, du plaisir et de la crainte qui caractérise Alger ce qui lui donne une apparence maléfique, notamment par le fait de lui octroyer les traits d'une femme qui maîtrise la tromperie : « la ville ne se dévoile pas, elle fait sa timide, cachée dans la brume polluée » (AC, p. 59). Ainsi, les métaphores sensuelles accentuent l'image d'une ville-séductrice, elle se dote d'ailleurs d'un pouvoir cathartique, car c'est par le biais de laquelle que le narrateur dévoile ses fantasmes et exprime ses désirs à travers son assimilation à une « maitresse sévère » (AC, p. 59) à laquelle il devient sa propre « prisonnier » (AC, p. 61) : « Alger est mon désir, mon sexe, ma lumière, mon obscurité, Alger est ma faille, mon étendard » (AC, p. 98). La figure du serpent est aussi liée à la sensualité génératrice de la jouissance, elle contribue à présenter Alger comme un objet de plaisir et de fascination puisqu'elle se voit confiée d'un double rôle en la représentant comme une ville à la fois « dangereuse et sensuelle ». Nous citons :

J'ai quitté Tunis, je suis dans l'entre-deux, là où les souvenirs surgissent. Le serpent m'appelle, je pars le rejoindre. Bientôt, de ma terrasse, je verrai ses lumières clignoter dans la nuit, j'écouterai son râle ininterrompu, face à la menace des montagnes noires. Je retrouverai les lumières orangées, les silhouettes à cagoules obstruant les porches des immeubles, j'entendrai de nouveau le glissement silencieux d'un *kamis*, *essalam alykourm*, Alger sera belle, vénéneuse, dangereuse et sensuelle, je vais pouvoir l'aimer. Et aussi la haïr. (AC, p. 96)

Dominatrice aux yeux du narrateur, Alger se montre comme une ville-femme qui s'impose avec beaucoup d'autorité consolidée par la récurrence des schèmes liés au pouvoir de sa parole : « Alger [...] me retient en elle » (AC, p. 63), « elle me garde en elle » (AC, p. 64), « la ville m'ordonne de revenir » (AC, p. 88), « [le] serpent m'appelle, je pars le rejoindre » (AC, p. 96), etc. Parallèlement, sa personnification participe dans ce cas à accentuer cette vision et à engendrer l'image d'une ville dotée d'une certaine supériorité par rapport à ses habitants, y compris le narrateur : « Alger est une ville sans berger, qui maltraite son troupeau d'habitants, à commencer par moi. » (AC, p. 14) Plus loin, nous voyons : « Alger s'engouffre en moi et me crie, au milieu des jasmins et du ciel toujours bleu égal de Tunis : reviens ! » (AC, p. 50). La fuite incessante du narrateur vers Tunis témoigne que malgré les oppressions de sa ville et le poids du passé qui l'étouffe, elle se conçoit en tant qu'espace susceptible d'exercer un charme puissant qui finit toujours par le suffoquer :

Je suis seul avec ma ville, ce sont nos retrouvailles, elle me prend simplement dans ses bras, elle finira par desserrer son étreinte. Je suffoque patiemment, guettant le premier souffle d'air, le premier rayon de soleil, ils finiront par arriver. Le serpent s'assoupira alors, l'air emplira mes poumons, le maître relâchera son emprise (AC, pp. 63-64)

Grâce à l'alliance des convergences, une valeur d'opposition s'impose quant à la représentation de la ville d'Alger où l'imagination est « suspendue entre le dégoût et l'attrait du serpent »¹³¹. A travers la fusion charnelle entre les allures d'un serpent et d'une femme séductrice, l'auteur accentue l'idée d'une ville à double tranchant : elle se manifeste donc par son pouvoir sensuel et mortifère situé à la fois entre le réel et l'irréel. La référence à ces allures prend dans le récit une importance remarquable vu qu'elles sont porteuses de paradoxe qui ne reflètent pas uniquement le caractère ambivalent de l'espace mais aussi l'humeur changeant du narrateur.

2.3. La configuration spatiale chez El Mahdi

Il est nécessaire de rappeler que l'analyse de la spatialité n'a de pertinence que par sa mise en relief avec les différentes dimensions syntaxiques de l'univers romanesque et plus précisément avec la dimension actantielle. Dans *Analyse sémiotique du discours*, Joseph Courtès (1991) insiste surtout sur le rôle des personnages dans la construction du sens de l'espace dans lequel ils évoluent où il met en exergue leur investissement sémantique dans le texte. Il remarque que,

[...] du point de vue sémiotique, les espaces, qui figurent dans les récits se définissent sémantiquement, la plupart du temps, par les personnages qui y évoluent : *les espaces seront ici pour nous fonction des acteurs*. Ceci ne saurait trop nous surprendre dans la mesure où, nul ne l'ignore, un investissement sémantique donné peut être équivalentement rattaché, le cas échéant, à l'une ou l'autre des trois composantes de la mise en discours, à savoir : les acteurs, les espaces et les temps.¹³²

La belle et le poète, lui aussi, donne à lire la spatialité par l'interaction entre les trois composantes citées par Courtès : « les acteurs, les espaces et les temps ». La manière dont le héros appréhende l'espace dans lequel il est né et a grandi, et où il a passé toute sa jeunesse nous permet de dégager les différentes significations qu'il acquiert au fur et à

¹³¹ Bachelard, G. (1948). *La Terre et les rêveries du repos*. Op. cit., p. 240.

¹³² Courtès, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours*. Paris : Hachette, p. 228.

mesure du développement de l'intrigue à travers les modalités littéraires qu'Amèle El Mahdi a utilisées pour construire son univers romanesque. Ce dernier, contrairement aux autres romans du corpus, est structuré sous une forme narrative linéaire qui consiste à respecter les règles du schéma canonique traditionnel, il s'agit d'un roman qui raconte une histoire dont l'intrigue et le cadre spatio-temporel sont basés sur un hors-texte véridique.

Dans ce roman, l'action se déroule principalement dans un lieu bien défini dans la ville de Laghouat : Rue Le Péliissier. L'auteure ouvre le roman par la naissance d'Abdallah Ben Kerriou : « En l'an 1871 naquit Abdallah fils de Mohamed ben Tahar ben Noui surnommé Ben Kerriou » (BP, p. 15). Nous apprenons dès l'incipit qu'il s'agit d'une histoire centrée sur un actant-sujet que nous pouvons considérer comme l'enjeu central de la construction de l'histoire racontée. Si nous admettons que les isotopies topographiques qui émergent dans le récit sont « le produit de ses perceptions »¹³³, c'est parce qu'elles sont intimement liées à sa trajectoire et donc leurs connotations dépendent de sa position dans l'intrigue.

2.3.1. Les isotopies topographiques

Le premier indice topographique qui participe le plus significativement à la formation du sens du texte dans les premiers chapitres est la *mahad'ra*. L'auteure passe directement de la scène de la naissance d'Abdallah à l'évocation de sa vie quotidienne depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte où cette isotopie topographique revient de manière récurrente dans les premiers chapitres du roman :

Dès qu'il fut en âge de parler, on l'envoya à la *mahad'ra* afin d'apprendre le Coran comme tout petit musulman. (BP, p. 15)

Tous les matins à l'aube après la prière du Fadjr, il avalait sa tasse de lait de chèvre frais et ramassait une poignée de dattes qu'il fourrait dans la poche de sa gandoura puis il courait rejoindre ses petits camarades à la *mahad'ra* pour la séance du matin. Après deux heures passées à répéter à tue-tête les lettres de l'alphabet arabe et les sourates du livre saint, le maître les libérait enfin. Ils s'élançaient alors gaiement, hiver comme été, vers les champs et les jardins. (BP, p. 16)

¹³³ Bertrand, D. (1985). *L'espace et le sens : Germinal d'Émile Zola. Op. cit.*, p. 6.

Etant donné que Laghouat est considérée comme une catégorie spatiale englobante, l'isotopie topographique [la *mahad'ra*] est pour ce fait la principale sous-catégorie spatiale dans laquelle se réalisent les transformations qui affectent la vie du héros. En lisant le premier chapitre du roman, nous pouvons comprendre que la *mahad'ra* est perçue comme un signifiant de religiosité et d'apprentissage. Plusieurs indices textuels illustrent que c'est là où il a acquis ses connaissances, force est de constater qu'elle joue un rôle moteur dans la construction de l'identité d'Abdallah. Nous citons, entre autres :

Vers quatre heures de l'après-midi, à la prière du *açr*, ils rentraient chez eux affamés, les baies et les fruits qu'ils avaient pu chaparder n'ayant pas suffi à apaiser leur fringale. Une fois repus, ils reprenaient le chemin de la *mahad'ra* où ils restaient jusqu'à la prière du *maghreb* à réciter et à apprendre les sourates du Coran. (BP, p. 17)

Plus loin, nous avons :

Abdallah venait tout juste de faire dix-huit ans. C'était maintenant un jeune homme qui avait acquis beaucoup d'assurance. Ayant terminé l'apprentis sage du Coran une année plus tôt dans la *mahad'ra* du taleb Bellil, Abdallah ben Kerriou avait eu le choix entre ouvrir sa propre *mahad'ra* ou rester avec son maître comme enseignant auxiliaire ou encore poursuivre ses études de fiqh et de droit musulman qui lui auraient permis de briguer un poste dans le secteur de la justice. (BP, p. 39)

Cette sous-catégorie spatiale autour de laquelle s'organise l'incipit est loin d'être délimitée à son rôle de lieu d'apprentissage, elle prend une dimension affective plus prononcée avec l'arrivée des deux filles et devient vite un espace qui permet à Abdallah de se lier d'amitié avec elles après avoir pris le rôle de compagnon de route pour qu'elles puissent poursuivre leurs études :

Un jour, deux petites filles vinrent se joindre aux élèves de la *mahad'ra*. Elles étaient propres, bien habillées et semblaient différentes des autres fillettes de l'école. C'étaient les filles de cheikh Ali ben Ahmed ben Salem, bachagha de Laghouat et de Djoudja bent Boumezrag dont le père était le bey du Titeri à l'époque ottomane. Chérifa, la plus jeune n'avait pas plus de six ans. Sa sœur Fatna était son aînée de deux ans. (BP, p. 39)

Au cours de l'année, les deux filles n'avaient aucun mal à rejoindre la *mahad'ra* qui se trouvait à quelques dizaines de mètres de leur maison. Mais en été, le bachagha s'installait dans son palais qui se trouvait à l'extérieur de la ville à *Zgueg el kabou* et elles devaient pour aller à leurs cours courir à travers la palmeraie. [...] Un jour après les cours, il appela son meilleur élève : [...] - Ecoute Abdallah, lui dit-il, je voudrais que tous les jours tu ailles attendre

Fatna et Cherifa au bout du *Zgueg el kabou* pour les ramener à la *mahad'ra* et qu'à la fin du cours tu les escortes sur le chemin du retour jusqu'à ce qu'elles soient chez elles. [...] Abdallah n'avait que treize ans mais il prit son rôle très au sérieux. Se levant très tôt, il allait tous les matins attendre les deux sœurs au bout de la rue où elles habitaient, pour les accompagner jusqu'à la *mahad'ra*. (BP, pp. 39-40)

La maison du bachagha est la deuxième isotopie topographique qui constitue un motif récurrent dans le roman. Contrairement à la *mahad'ra* qui se manifeste comme un lieu ouvert permettant à Abdallah de rencontrer Fatna, la maison du bachagha est un lieu qui actualise les sèmes /dedans/, /fermé/ et /privé/ par l'impossibilité d'y accéder librement en raison des valeurs axiologiques qui s'y rattache :

Un jour en rejoignant son lieu de travail, Abdallah ben Kerriou aperçut deux jeunes femmes devant la porte de la maison du bachagha. Il reconnut tout de suite Fatna. Abdallah ne l'entrevit que l'espace de quelques secondes. Quelques secondes qui le ramenèrent plusieurs années en arrière. [...] Abdallah pensa que ceux qui disaient qu'elle avait la beauté de son père lui portaient carrément préjudice. Fatna était la reine des houris. Le lendemain et les jours qui suivirent il rôda devant la maison du bachagha dans l'espoir d'apercevoir Fatna. (BP, pp. 49-50)

Ainsi, la maison du bachagha est pour Abdallah un lieu délimité et relié spécifiquement à Fatna qui devient plus tard sa bien-aimée. La seule possibilité qui s'offre à lui pour rester en contact avec elle est de lui envoyer des lettres avec sa servante : « Les deux jeunes gens se faisaient ainsi parvenir les lettres par le biais de la petite esclave. Leur passion grandissait au fil des lettres et avec elle croissait leur frustration de ne pouvoir communiquer autrement que par voie épistolaire. » (BP, p. 51) La maison devient donc pour sa bien-aimée un lieu au degré d'insécurité élevé en raison de la nature de sa relation avec Abdallah. Cela pourrait paraître paradoxale dans le sens où elle devrait être considérée comme un lieu d'intimité, mais avec la présence de ce dernier elle perd sa valeur ordinaire et devient un lieu qui menace leur relation. Cela explique la raison pour laquelle les deux amants choisissent de se voir secrètement pour cacher du regard leur amour :

Enfin l'heure tant attendue arriva. Abdallah tiré quatre épingles se faufila dans la nuit jusqu'à la maison du bachagha de Laghouat. Le palais était inondé par la clarté de la pleine lune de ce mois d'août. Emerveillé à la vue de Fatna debout sur son balcon avec ses cheveux qui dégringolaient jusqu'au-dessous de sa taille, Abdallah oubliant toute prudence, s'approcha de l'endroit où se

tenait sa belle. Le balcon n'était pas très haut. Abdallah se glissa dans le côté obscur que la lumière de la lune ne pouvait atteindre [...] (BP, p. 52)

La [*mahad'ra*] et la [maison] du bachagha sont deux supports spatiaux qui participent au processus de la sémiotisation globale de *La belle et le poète*, ils conduisent le héros à vivre des expériences qui bouleversent profondément sa vie à savoir ses études avec Fatna dans la *mahad'ra* ; son attirance pour elle lorsqu'il l'a vue par coïncidence après des années d'absences : « La sémillante adolescente qu'il avait connue cinq ans auparavant était devenue une jeune femme d'une beauté à couper le souffle » (BP, p. 49) et leurs échanges épistolaires et leurs rencontres secrètes devant la maison du bachagha : « Ne pouvant plus se suffire de cette situation, Abdallah supplia sa bien-aimée d'accepter de le rencontrer. Fatna était consciente des risques qu'elle encourait si son amour pour Ben Kerriou se savait. Mais la passion l'emportant sur la prudence » (BP, p. 51), etc. L'analyse de la fonction de ces deux sous-catégories spatiales dans la diégèse nous permet de confirmer qu'elles constituent également le nœud de l'intrigue. Et donc, selon la relation spatiale /englobant-englobé/, la catégorie englobante [ville] se conforme à la caractérisation de la [*mahad'ra*] et la [maison] du bachagha, et se définit tout de même par rapport à une autre catégorie englobante comme nous le verrons plus tard.

La maison du bachagha est le lieu dans lequel se détruit l'équilibre du récit, c'est le lieu où le bachagha Bensalem a constaté que sa fille a un rapport illégitime avec Abdallah. Cette situation marque une étape cruciale dans l'évolution de l'intrigue où nous assistons à des changements des fonctions et des propriétés spatiales liées notamment à la maison du bachagha qui perd complètement sa fonction de lieu de rencontre amoureux pour devenir un lieu d'affrontement et de contrariété :

En se baissant pour servir le thé, Fatna fit tomber un papier d'entre les plis de sa robe. Figée, elle regarda son père ramasser le bout de papier et le lire. Ce geste du père qui aujourd'hui choquerait absolument était légitime en ces temps-là. Pâle comme la mort, la jeune fille tremblait de tout son être. De grosses larmes se mirent à couler de ses beaux yeux. Les pères ne voient pas leurs filles devenir femmes. Lorsqu'ils s'en aperçoivent, il est déjà trop tard, elles ont un homme dans leur vie. (BP, pp. 65-66)

Abdallah était à mille lieues de se douter qu'il ait essayé un tel affront lorsqu'il se présenta devant le père de sa bien-aimée pour demander sa main. [...] Fort de cette conviction, Abdallah s'était présenté tout seul devant le bachagha pour demander la main de Fatna. Intimidé mais décidé et surtout confiant, il fut introduit par un esclave dans le salon où l'attendait le père de sa bien-aimée. (BP, p. 71)

Dans l'espérance de garder cet amour, Abdallah demande la main de Fatna mais c'est là où vient la scène qui annonce par avance l'échec de sa quête. Bien que le bachagha ne « daigna même pas donner les motifs de son refus » (BP, p. 72) , ses impressions accentuent de plus en plus sa décision :

Le sourire et l'élan de Abdallah ben Kerriou furent tout de suite stoppés par l'accueil glacial du bachagha qui fit comme s'il n'avait jamais connu le jeune homme. Abdallah qui n'avait point imaginé un tel scénario, perdit de son assurance, il se mit à bafouiller et faillit ne pas formuler sa demande. [...] Fatna lui avait été refusée parce qu'il avait chanté son amour pour elle dans ses poèmes. Parce qu'il était venu au monde l'âme sensible et le cœur pur. [...] (BP, pp. 72-73)

Nous pouvons dès lors comprendre que la maison du bachagha est le lieu dans lequel commence la situation initiale à se déstabiliser pour les deux protagonistes puisqu'il est à l'origine de tout le malheur qui les a touchés et qui se perpétue jusqu'à la fin du récit. Il suffit de remarquer le lot de complications qui se sont émergées avec cette isotopie topographique dans la diégèse pour rendre compte des transformations qui en résultent dans la vie de Fatna et d'Abdallah. La prise de résolution de sanctionner ce dernier de sa ville vient à la suite de ses tentatives infructueuses de rester près de sa bien-aimée :

Après ce qu'il avait enduré, Abdallah pensa que plus rien ne pouvait l'atteindre, qu'aucun autre malheur ne serait pire que celui de se voir refuser Fatna.

Ô combien il se trompait.

Ne pouvant souffrir davantage cette conduite irresponsable et ces provocations, le bachagha alla voir les autorités françaises cette fois-ci non pas pour rendre un quelconque service aux Laghouat mais pour écarter un de leurs enfants et l'éloigner de la ville. (BP, p. 75)

D'après les segments textuels observés ci-dessus et d'un point de vue sémiotique, nous constatons que le rapport fonctionnel d'Abdallah à sa ville change avec l'émergence de l'isotopie humaine 'le bachagha' qui engendre des catégories sémiques spatiales et non-spatiales opposantes aux premières, et en relation avec Abdallah. La catégorie spatiale englobante [ville] de Laghouat est désormais un espace /privé/ ou encore qui lui est /interdit/ : les marqueurs spatiaux qui les caractérisent au début du récit actualisent pour la plupart le sème /ouvert/ et apparaissent positivement évalués pour tous les protagonistes y compris Abdallah. Le segment textuel « écarter un de leurs enfants et

l'éloigner de la ville » (BP, p. 75) qui le concerne résume bien ce que la ville est devenue pour lui après la décision du 'bachagha' :

Le lendemain, le cœur gros, les yeux en larmes, les épaules affaissées et les pas pesants, Abdallah quittait la ville. Il devait rejoindre une caravane partie pour le Niger quelques heures plus tôt. Ses amis l'accompagnèrent jusqu'à *Bab errabet* où ils lui firent leurs adieux. [...] Perdu dans ses sombres pensées, il laissait sa chamelle aller à son gré. Qu'importe l'endroit vers lequel elle le mènerait puisque Fatna n'y serait pas. Se reprenant au bout d'un moment, il tira sur la bride, obligeant la bête à s'arrêter net. Puis il demanda à son esclave d'installer la khayma pour la nuit. Cette première nuit d'exil, il voulait la passer dans les environs de Laghouat. (BP, p. 81)

Le sémème spatial '*Bab errabet*' annonce le début d'une expérience erratique : « il laissait sa chamelle aller à son gré. Qu'importe l'endroit vers lequel elle le mènerait puisque Fatna n'y serait pas. » (BP, p. 81) et permet d'inaugurer une nouvelle trajectoire qui éloigne l'actant-sujet Abdallah de sa ville natale. Le dispositif sémantique spatial qui s'élabore dans la suite du récit s'oppose à celui de la situation initiale dans le fait que sa fonction à l'intérieur du texte soit étroitement liée à la diégèse. A cet effet, l'exil d'Abdallah de sa ville convoque un état plus dynamique sur le plan spatial, actoriel et temporel dans le sens où la trame narrative du récit dans les premiers chapitres s'éclipse au profit de la description dans les chapitres consacrés à sa traversée vers un espace lointain. Son exil, étant un passage d'une position à une autre, voire d'un état à un autre, transforme son rapport à l'espace, bien précisément avec l'émergence des figures spatiales reliées à une autre nouvelle catégorie spatiale majeure, celle d' [El Goléa] vers laquelle se dirigera Abdallah plus tard : « Au vingt-huitième jour ils arrivèrent enfin à El Goléa » (BP, p. 103)

2.3.2. Les catégories [Laghouat] vs [El Goléa]

L'univers romanesque d'Amèle El Mahdi s'articule alors autour de deux catégories spatiales principales : la [ville] de Laghouat et le [hors-ville], qu'est la ville d'El Goléa. La ville d'Abdallah est considérée comme un espace topique¹³⁴, c'est à dire un espace familier où se déroulent certaines transformations en raison de l'influence que ses sous-catégories spatiales produisent sur le héros pour la construction de son identité

¹³⁴ « On peut considérer, comme espace topique, le lieu où se trouve manifestée syntaxiquement la transformation en question et, comme espaces hétérotopiques, les lieux qui l'englobent, en le précédant et/ou en le suivant » Greimas, A. J. (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. Op. cit., p. 99.

telles que sa maison familiale et surtout la *mahad'ra* comme nous l'avons déjà démontré. Toutefois, elle perd son statut de topique avec le développement de l'intrigue, notamment avec l'exil d'Abdallah pour devenir un espace paratopique¹³⁵ à la fin du récit. Le passage de sa ville à El Goléa constitue un espace médiatopique puisqu'il sert de transition entre les deux catégories englobantes citées plus haut. De Laghouat à El Goléa, les sémèmes constitutifs des chemins traversés déterminent la nature des déplacements d'Abdallah qui s'effectuent sur l'axe horizontal et révèlent un caractère exotique condensé par l'omniprésence des passages descriptifs vu qu'ils sont non familiers pour lui. Nous citons, entre autres :

Abdallah ben Kerriou qui était un passionné des livres et de la lecture pouvait vous parler de lointaines contrées et de pays comme la Grèce, l'Inde ou encore la Chine comme s'il y était allé, mais, il savait très peu de choses sur Ghardaïa et ses habitants. Aussi passait-il d'étonnement en étonnement. Remarquant son émerveillement, cheikh Salah lui dit : - Demain on ira à Beni Isguen. [...] (BP, p. 98)

Habitué à prendre cette route, les chameaux s'engagèrent d'eux-mêmes dans le lit desséché de *l'oued M'zab*. Celui-ci était bordé de part et d'autre par de très beaux jardins verts qui s'étendaient sur plusieurs de mètres. (BP, p. 99)

A l'endroit où se tenaient les voyageurs, la terre dégringolait subitement sur plus de soixante mètres, formant une immense plaine qui s'étendait à l'infini. Au creux de cette vallée s'étalait El Goléa, immense palmeraie dense, compacte et secrète. (BP, p. 103)

Toutefois, les impressions d'Abdallah laissent voir qu'ils ne l'attirent point bien qu'ils bénéficient à travers leur description d'une évaluation positive. C'est son éloignement de sa bien-aimée qui change la perception des lieux pour devenir plutôt dévalorisée sous son regard subjectif :

Abdallah n'arrêtait pas de penser à son cher Laghouat. Son regard subjectif et ses yeux voilés de larmes ne virent aucune beauté dans ces lieux. Il déchantait lorsque les autres s'émerveillaient, et détestait ce qu'eux aimaient. Ce qui pour ses compagnons était d'une magnificence et d'une beauté à couper le souffle, lui le trouvait anodin presque laid. (BP, p. 104)

Les habitants de l'oasis, des gens calmes, hospitaliers et qui vivaient simplement étaient pour Ben Kerriou des rustres sans aucun raffinement. Cette ville qui pourtant ressemblait à Laghouat à bien des égards, Abdallah la

¹³⁵ Le lieu de l'épreuve et du développement de l'intrigue.

détesta au premier abord. Comment se plaie dans un lieu où Fatna n'était pas. El Goléa ne gardera aucune trace du passage de ce poète qui n'a pas su l'aimer bien qu'elle lui eût ouvert grands les bras. (BP, p. 105)

Il conviendra alors de dire que la valeur sémantique associée aux lieux dans le roman d'Amèle El Mahdi dépend des émotions du héros qui jouent un rôle fondamental dans la catégorisation de la spatialité dans le roman. C'est là où résident les effets sémantiques de l'espace dont parle Jacques Fontanille dans son article « Espaces du sens » : « les effets sémiotiques d'espace et les valeurs de signification émergent de la rencontre entre le substrat figuratif matériel, d'une part, et les parcours, projets et mouvements qui le traversent, d'autre part »¹³⁶. Le parcours narratif du héros dans ce récit nous laisse constater que chaque lieu présenté est envisagé en rapport avec les différentes transformations de la trame narrative qui affectent en premier lieu sa perception.

En nous référant aux propos de Carine Duteil-Mougel qui s'intéresse aux parcours narratifs du héros dans son *Introduction à la sémantique interprétative*, pour qui le récit se présente comme « une série de passages entre des espaces valués - les passages étant figurés par des fonctions de déplacement (certaines permettant sans doute de figurer le franchissement de frontières anthropiques) »¹³⁷, nous pouvons remarquer de même que la distribution spatiale que nous avons pu dégager pour catégoriser les espaces parcourus dans *La belle et le poète* peut correspondre à celle proposée par Duteil-Mougel. En empruntant la succession qu'elle établit entre les espaces topiques et utopiques aux catégories et aux sous-catégories spatiales du roman, nous obtenons le schéma tabulaire suivant :

Espaces	Topique initial	Topique intermédiaire	Topique final
	<i>La mahad'ra</i> La maison du bachagha [Situation de contrainte] : la maison du bachagha = topique	De <i>Bab errabet</i> à El Goléa (le désert) = médiatopique [Intégration] : El Goléa = hétérotopique	La ville de Laghouat = paratopique

¹³⁶ Fontanille, J. (2000). Espaces du sens. Morphologies spatiales et structures sémiotiques : Espace et représentation. *L'espace*, 19(2-3), p. 11.

¹³⁷ Duteil-Mougel, C. (2004). *Introduction à la sémantique interprétative*. Paris. Récupéré le 2 février 2023 sur http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Duteil/Duteil_Intro.html

Evènements	Rencontre des protagonistes, Abdallah et Fatna. Amour et passion entre les deux protagonistes. Découverte de leur relation et la sanction d'Abdallah de la ville.	Exil d'Abdallah de la ville de Laghouat. Son départ vers El Goléa en compagnie de son esclave. Découverte de nouveaux lieux. Rencontre avec des nouveaux personnages.	Retour à sa ville natale La perte de sa bien-aimée
Valeurs	Déstabilisation	Privation	Manque
Propriétés spatiales	/Statisme/	/dynamisme/ /directionnalité/	/statisme/

Tableau 4 : les espaces topiques et utopiques.

2.3.3. Valeurs axiologiques

Dans *La belle et le poète*, l'espace étant étroitement lié aux instances d'énonciation dans le récit fait émerger un ensemble de valeurs axiologiques corroborées par les situations des actants-sujets qui sont engendrés dans le texte. Les implications phoriques et les valeurs axiologiques se développent à partir du parcours narratif d'Abdallah et de sa situation dans l'intrigue. La catégorie spatiale [ville] de Laghouat jouit d'une valeur axiologique positive dans le début du récit, c'est le lieu où le sujet Abdallah est né et a grandi, et aussi c'est le lieu où il a rencontré son amante Fatna. Bien que sa vie soit bouleversée après sa rencontre avec elle, Laghouat apparaît cependant comme un espace de prédilection et bénéficie également d'une évaluation positive. Nous avons ci-dessous les phases qui démontrent les changements des valeurs spatiales en fonction de la situation et des cheminements du sujet dans le récit :



Vs

¹³⁸ La lettre (S) est utilisée pour désigner la situation de l'actant-sujet.

El Goléa —> topique intermédiaire —> /privation/ = /dysphorique / ;
/évaluation négative/

Vs

Laghouat —> Topique final —> /manque/= /dysphorique/ ; /évaluation
négative/

Figure 2 : les changements des valeurs spatiales.

Nous remarquons par la suite que la ville tend à basculer du côté des valeurs [déstabilisation] et [privation], et se transforme en un lieu moins euphorique aux yeux du sujet Abdallah après la prise de décision de sa sanction (S2) mais cela n'implique pas forcément qu'elle soit négativement évaluée. Son exil de sa ville ne change guère son rapport à elle : d'après les différents segments textuels cités plus haut, les catégories sémiques spatiales relatives à la ville d'El Goléa actualisent les propriétés spatiales / déplaisance/ manifestées clairement dans les passages suivants : « Son regard subjectif et ses yeux voilés de larmes ne virent aucune beauté dans ces lieux. » (BP, p. 104) et « Cette ville qui pourtant ressemblait à Laghouat à bien des égards, Abdallah la détesta au premier abord. Comment se plaire dans un lieu où Fatna n'était pas. » (BP, p. 105). La détermination axiologique des catégories spatiales serait plutôt rattachée au regard subjectif du héros pour devenir /positive/ avec la présence de sa bien-aimée et négative avec son absence. Dans ce cas, ce n'est pas la récurrence des sèmes spatiaux positivement évalués qui nous autorise à déterminer la valeur axiologique d'un lieu mais c'est plutôt en fonction de la charge affective qu'il provoque chez le héros.

2.4. La configuration spatiale chez Tebbani

C'est en nous prêtant à une analyse structurelle et poétique que la spatialité nous livre sa signification et ses valeurs dans *L'éloge de la perte*. Pour démontrer le rapport particulier qui s'établit entre l'espace et les personnages, l'auteure met en scène trois catégories spatiales majeures : [Alger], [Constantine] et [Paris] qui se donnent à lire par le biais de l'implication du motif « la nouba constantinoise » qui participe pleinement à la caractérisation spatiotemporelle du roman.

Notons d'abord que l'écriture de Tebbani est marquée par une influence manifeste de la musique andalouse, son roman est construit à travers un mode d'expression particulier où les procédés musicaux apparaissent comme le moyen principal qui

modélise la trame narrative dans laquelle l'espace romanesque se fut aussi espace musicalisé. A la question du rapport de la musique à l'œuvre littéraire, Frédérique Arroyas aborde dans le chapitre « Présences musicales et approches » de son ouvrage *La lecture musico-littéraire* (2001) deux types principaux de la présence musicale dans le texte romanesque :

La mise en rapport de l'œuvre littéraire avec un certain contexte musical demande soient dans le certaines traces que perçues, texte, légitimant la démarche du lecteur. La critique identifie généralement deux types principaux de présence musicale, relevant de découpages soit thématiques soit formels. D'une part, une thématique musicale se révèle par le biais d'une caractérisation de la musique à l'intérieur de l'œuvre. D'autre part, une présence musicale de type formel ne peut être captée que par le biais de l'analogie interartielle, autrement dit, lorsque des traces dans le texte sont associées à des éléments d'ordre musical.¹³⁹

Si nous considérons la musique comme pièce maîtresse de l'esthétique romanesque chez Tebbani, il convient alors de démontrer comment cette esthétique se manifeste comme un mode d'expression à travers le regard que les personnages portent sur leurs villes dans le roman. Il s'agit en effet de saisir la sémantique spatiale en faisant intervenir les enjeux liés à sa présence dans le texte.

Rappelons d'abord que dans ce roman, les actant-sujets appartiennent à trois catégories spatiales différentes : [Paris] qu'est la ville de Zayna et [Alger] qu'est la ville dans laquelle travaille son amant alors que [Constantine], la troisième catégorie spatiale mise en scène, est leur ville d'origine. Il importe aussi de signaler que les dialogues rétrospectifs et les monologues avec lesquels une grande partie du roman est racontée incarnent un état mental étroitement lié à la spatialité, Gharam se rappelle son passé à partir des repères spatiaux qu'il fusionne harmonieusement avec l'image de Zayna ce qui exige une lecture poétique pour « former une interprétation à partir de ces intentions »¹⁴⁰ tout en prenant en considération l'aspect sémantique de la spatialité.

2.4.1. La catégorie spatiale [Alger]

La ville d'Alger est la première catégorie spatiale esquissée dans le texte. En la décrivant par l'entremise de la narratrice, elle donne volontiers le sentiment d'une

¹³⁹ Arroyas, F. (2001). *La lecture musico-littéraire*. Montréal : Presse de l'Université Montréal, p. 39.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 60.

culpabilité profonde qui coïncide avec un retour immédiat vers le passé. Décrire cette ville comme étant « entièrement nue » aux yeux de Gharam renvoie symboliquement au vide laissé par l'absence de sa bien-aimée :

Il a fallu que ses yeux croisent les siens pour l'oublier, il a fallu que son souffle respire le sien, que sa peau touche la sienne, blanche translucide, sirène des cœurs tourmentés. Alger... L'effroi est-il son seul attribut pour être toujours fuie et oubliée ? Alger, traîtresse qui aveugle pour mieux empoisonner. Alger, ribaude, invente une vie avec ses sacrifiés se jetant à ses pieds. Alger, affreuse sorcière qui abhorre les cœurs purs enchaînés dans l'amour sincère. Alger qui tue le rêve en étouffant l'espoir, chantage de remords pour mieux éteindre l'utopie. Alger, ville sans cœur pour ainsi mieux voler celui de cet homme. Alger... croire qu'ils y retourneront toujours. (EP, p. 99)

L'anaphore comme procédé rhétorique très fréquent dans le langage musical se manifeste pareillement de manière récurrente dans le roman. Elle contribue non seulement à offrir une certaine musicalité au texte mais aussi à mettre en évidence les valeurs connotatives attribuées aux espaces présentés. La répétition d'Alger dans l'exemple cité ci-dessus et dans d'autres passages dans le récit est à interpréter comme une façon d'exprimer la douleur qui l'envahit à la suite de l'absence de Zayna et de faire état de l'incapacité à surmonter le chagrin amoureux. Nous comprenons au fur et à mesure de la lecture, par le truchement d'un regard rétrospectif, que sa ville a fini par avoir une telle image après la disparition de son amante qui est le sujet autour duquel se forge le drame du récit :

Dis quand reviendras-tu, une simple chanson qui a, pourtant, transformé cette fenêtre avec vue sur Alger. Un jour d'automne alors que la pluie tombait en averse sur la ville éteinte dans la brume de son humide réveil, un homme n'arrivait pas à se décider, bien installé dans sa berline noire, il restait ainsi au carrefour, à ne plus savoir s'il devait la rejoindre cette femme qui à l'autre bout du pays ne savait pas qu'elle finirait sa soirée seul. (EP, p. 24)

Alger rappelle donc le jour de sa séparation avec Zayna. Son image est associée à la perte. C'est à cause de son absence que sa perception change pour devenir un lieu qui engendre la souffrance, notamment pour Gharam : « 'Alger est une ville maudite. [...] Alger, je la hais, elle a pris mes espoirs Rien en elle n'a d'attrait. [...] Tu es là, à me chanter cet *inqlab* en mode *sika* qui a bercé ma première histoire d'amour. » (EP, p. 80). Ce dialogue retardé est suivi d'un passage marqué par une présence musicale traduisant en filigrane ce que représente Alger pour les deux amants parce que dans la nouba

constantinoise *l'inqilab* est un mouvement ralenti de *l'inciraf*¹⁴¹ qui signale la fin des mouvements chantés, et sur le plan lexical, elle s'érige en tant que métaphore qui s'inscrit comme le reflet d'un drame à venir dès leur première rencontre.

2.4.2. La catégorie spatiale [Paris]

La catégorie spatiale [Paris] ne diffère pas grandement de la catégorie [Alger] dans sa caractérisation dans le roman puisqu'elle est à son tour indissociable de l'intériorité affective des sujets. Elle se manifeste en termes humains par une assimilation métonymique où les souffrances psychiques des personnages sont mises en corrélation avec l'image de leur ville :

Le ciel toujours aussi sale, transpire de son puant pus. Paris se laisse violer inlassablement par ces caresses vulgaires qui l'étreignent jusqu'à la nausée. Le ciel lourd est pris par ce trop-plein d'envie grotesque. Paris reste lascive, malgré elle, elle reçoit tout ce viol avec affection. Le ciel se rappelle, donc, de sa sensualité. Se peut-il qu'elle le recherche ? Comme Lui, elle se laisse désirer dans toute cette violence. Lui qui perdu dans Paris apparaît être sa métonymie. Paris, Lui, deux amours résiduels. Deux amours fictifs, irréels. Faut-il toujours la salissure pour les accompagner ? Faut-il toujours des traces pour les retenir dans ces mémoires saturées ? (EP, p. 67)

L'auteure décrit Paris à travers le point de vue de Zayna, elle se dessine à partir des impressions qu'elle ressent à l'égard de son amant. L'atmosphère qui définit sa ville provoque le sentiment du manque qui est symbolisé par « la nouba constantinoise » certainement en raison de la profonde déception qu'elle ressent envers lui, à la nostalgie liée à la musique andalouse et à la ville de Constantine qu'elle a toujours appréciée :

La *nouba* reprend son envol en changeant de mode, le manque fait place à la lucidité. Devant le Zimmer, la place du Châtelet, et la bougie vacillante, posée sur la table, fait frissonner l'ombre des boucles de ses cheveux, alors que la nuit tombe sur Paris. (EP, p. 109)

Cela apparaît dans ses descriptions à travers le rapport métonymique qui lui confère un caractère aussi angoissant que ce personnage lui-même comme nous pouvons le constater dans les extraits suivants :

Paris, éternelle ennemie. Qu'elle ne soit pas trop gaillarde, il n'est pas parti, il a juste disparu. Disparaître, qu'est-ce au fond qu'une hideuse lâcheté ? Une

¹⁴¹ Saidani, M. (2006). *La musique du constantinois. Contexte, nature, transmission et définition*. Alger : Casbah, p. 405.

hideuse crise de conscience ? Mais seulement pourquoi avoir attendu autant de temps. (EP, p. 97)

Paris ne connaîtra décidément jamais l'échauffement des corps et l'audace de la sueur amoureuse. Il s'est remis à pleuvoir, il fait froid. Après tout, la froide et glaciale ennemie a toujours été son meilleur rôle. (EP, p. 103)

Paris est alors assimilée à une « éternelle ennemie », elle se donne à voir comme un espace négativement connoté. La vision qui en est faite renvoie aux sentiments de perte et d'isolement qui pèsent sur Zayna en lui faisant revivre les souvenirs liés à son amant. Ce dernier apparaît dans sa mémoire à l'image de l'atmosphère parisienne qui prend ici une dimension purement métaphorique.

2.4.3. La catégorie spatiale [Constantine]

La configuration de la ville de Constantine, quant à elle, se manifeste selon deux regards différents dans les passages rétrospectifs et dans le dialogue retardé de Zayna. Dans ce cas, la question du point de vue est un élément vital pour percevoir les impressions des personnages. Elle apparaît comme la catégorie spatiale la plus significative dans le roman parce qu'elle est la plus évoquée au moyen des métaphores musicales selon leurs souvenirs et leurs émotions. Dans cette description déterminée par le regard de Zayna dans son manuscrit, Constantine représente « une utopie », un espace d'une attraction inévitable qui la transporte vers un ailleurs rêvé où ses souvenirs se trouvent entièrement mêlés avec ses rêveries :

Toi, moi, nous suspendus au vide. Constantine. Suspendus à ce gouffre qui nous happe et qui nous sépare. *Ailleurs Utopique*. Toi. Toi. Boum Tac Tac. Boum Tac Tac. Tu vis dans ma peau. Tu erres dans mon regard pendant qu'inondé de mécréante pensée ton âme les souvenirs de ta faute. La nuit avance, viendra bientôt l'aube. L'insomnie me tient, ta voix dans ma tête et tes sourires dans ma mémoire. Constantine, l'immortelle amante d'un temps retrouvé à chacun de leur baiser. Va-et-vient mnésique, de caresse en rappel, de rappel en histoire. (EP, p. 102)

Toutefois, la perception de Constantine telle que se retrouve dans son manuscrit diffère de celle racontée par la narratrice dans le passage rétrospectif. Dans ce dernier, Zayna déplore l'indifférence de son amant qui ne l'a pas fait découvrir cette ville. Une opposition évidente s'installe entre Constantine comme une ville utopique telle que représentée dans les rêveries de Zayna et celle dystopique telle qu'elle apparaît sous ses yeux :

Que resterait-il alors de tous ces moments de silence à la fenêtre regardant une ville qu'elle découvre de la plus mauvaise des manières. « Tu verras je te ferai découvrir le plus bel endroit, tu en écriras des livres là-bas. Quand je suis là, je ne pense qu'à toi, cet endroit te ressemble... ». Et elle n'a rien vu que les quatre murs d'une chambre carrée, blanche. (EP, pp. 21-22)

Pour son amant, Constantine n'aspire aucun désir à y rester puisqu'elle lui rappelle la disparition tragique de son amante qui ne cesse pas de hanter sa mémoire : « Il écoute et se tait. Il entend et se parle. Impassible, il se remémore cette ville, Constantine. Elle, son Unique, la seule qui lui a appris à aimer la musique » (EP, p. 42) Son déchirement interne se reflète sur les descriptions métaphoriques où se juxtapose l'exaltation de la ville avec les souvenirs douloureux de son passé qui se déclinent à travers la forte présence musicale par les répétitions et le ton lyrique pour rendre plus sensible la souffrance à laquelle il fait face :

Voir la neige tomber et écouter du *malouf* changer la neige en note... Il a toujours pris ce chant comme une image auditive de Constantine. Il a toujours mis Constantine dans chacune des notes des *qc'id* andalous, du violon au *nay*, Constantine palimpseste entre image et souvenir. Constantine comme un *istikhbar* unique qui se déploie autour de lui. Comment réussir en un seul mot à transcrire une écoute, si ce n'est que par le silence. Le blanc graphique, une respiration...prendre en lui tout un monde et entendre le magma calcaire qui supporte la ville. (EP, p. 41)

Gharam compare Constantine à un *istikhbar*¹⁴², ce dernier implique dans la musique andalouse « une improvisation pleine de mélancolie »¹⁴³ qui permet de mettre en avant le caractère sensuel de cette ville qui s'est transformée en un véritable palimpseste musical exprimant la douleur résultant de la perte de son amante :

Éloge de la perte par le silence. Comprendre, bien trop tard, si longtemps après, que l'Unique était le Vrai, le Seul et que Constantine sera sa sépulture [...] Et c'est lui, aujourd'hui, qui murmure cette *qacida*, lui qui n'a jamais aimé le malouf, malgré elle, malgré lui... *Men djat forgetek*. Il se décide à affronter la ville. La regarde dans un panorama stérile, trop blanche, trop grise, trop peuplée, trop vide, trop bruyante, trop sale. « Elle avait raison en somme, Constantine c'est nous. Constantine sera l'éloge de notre perte. » (EP, pp. 130-131)

¹⁴² « Prélude vocal ou instrument non mesuré » *Ibid.*, p. 406.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 146.

Nous remarquons ici que le lien entre les deux protagonistes et l'espace s'exprime par le biais de la nouba constantinoise connue généralement par sa tonalité lyrique. L'auteure exploite ce chant musical vu qu'il va de pair avec la thématique qu'elle aborde, et aussi puisque les poèmes qui composent la nouba constantinoise développent essentiellement les thèmes relatifs à la nostalgie, au regret et aux mélodrames provoqués par l'absence d'un être aimé.

2.4.4. Valeurs axiologiques

Comme nous venons de le voir, la configuration de l'espace dans *L'éloge de la perte* se compose au fil des pages par des descriptions qui se laissent percevoir par l'intériorité des personnages. Le portrait qu'ils en donnent nous permet de mieux comprendre leurs valeurs axiologiques grâce aux procédés rhétoriques qui conditionnent sa représentation, car ce qui relie ces personnages aux lieux qu'ils évoquent c'est le fait que ces derniers représentent pour eux un objet d'intérêt partagé, la musique andalouse. Voilà pourquoi nous devons considérer la présence musicale en tant que signifiant qui participe à l'axiologisation de la spatialité chez Tebbani à travers le recours à « la répétition, la versification, l'assonance et la dissonance de phonèmes, l'onomatopée, les refrains, les rythmes syllabiques ou syntaxiques »¹⁴⁴.

Dans ce roman, les villes Paris et Alger partagent les mêmes valeurs axiologiques : la première apparaît comme le noyau de leur déception surtout pour Zayna puisqu'elle renvoie à l'indifférence de son amant envers elle ; alors que la deuxième apparaît comme un lieu de détresse pour ce dernier et tourne irrémédiablement son regard vers les souvenirs douloureux comme nous pouvons le voir dans les passages suivants :

Alger prit une toute autre allure. De ces flambeaux qui quelques instants avant lui donnaient un décor tragique, pathétique à l'égal de cet homme qui n'aura pas su prendre de décision, fait un choix ; de ces flambeaux, alors, Alger se transforma en tombeau rougeâtre. Il comprit que rentrer chez lui, maintenant, serait sa mise à mort, la mise à mort de ses promesses. (EP, p. 25)

Paris ne connaîtra décidément jamais l'échauffement des corps et l'audace de la sueur amoureuse. Il s'est remis à pleuvoir, il fait froid. Après tout, la froide et glaciale ennemie a toujours été son meilleur rôle. (EP, p. 103)

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

Nous pouvons dire que pour les deux protagonistes, Alger et Paris sont prises comme des espaces d'échec et renvoient symboliquement à la valeur /mort/. Les descriptions qui en sont faites démontrent qu'elles possèdent également des connotations qui s'articulent toutes autour du sème /négativité/. Nous pouvons donc nous apercevoir que les relations sémiques liées à la catégorie spatiale [Alger] et [Paris] et les actants-sujets permettent de mettre en exergue une axiologisation négative ou encore une spatialité dysphorique.

Ainsi, la musicalité du langage joue un rôle remarquable dans ce roman dans la mesure où elle donne une tonalité lyrique à la spatialité. D'un point de vue sémantique, la principale implication d'une telle mélodie est de traduire une spatialité malheureuse, elle prend sa portée significative dans ce que chaque lieu reflète pour les deux amants. Dans l'entretien cité dans l'introduction générale, Tebbani explique l'idée de la présence de la musique andalouse dans son roman en ces termes :

-Vous avez célébré la musique andalouse à travers un roman. Une raison particulière ? -Tout simplement, parce que l'amour et ses douleurs sont célébrés dans le Maalouf. De plus, mon roman, obsédé par Constantine et la *qacida Men djat forgetek*, ne pouvait échapper à cette célébration. Peut-on convoquer Constantine sans sa musique ? Peut-on parler d'amour sans y imposer le rythme de ses mouvements émotionnels ? Les textes des poèmes-chantés sont eux-mêmes une histoire, des histoires souvent impossibles – la figure du *raqib*- ou perdues. Mon roman d'un amour impossible n'est que miroir des textes chantés dans la tradition andalouse adaptés, somme toute, à une histoire plus contemporaine et plus actuelle ; mais, les douleurs y sont semblables, les émotions les mêmes.¹⁴⁵

Si la musique andalouse est la matière principale autour de laquelle est structurée la spatialité du roman, c'est effectivement pour traduire la charge émotive que celle-ci leur provoque. Son inscription dans le roman renforce sa thématique principale grâce à différentes modalités par lesquelles l'auteure est susceptible de chanter la perte de Zayna en incarnant une dimension tragique à la spatialité elle-même où Alger, Paris et Constantine se transforment en « une sorte de lieux de perdition. Un triangle des Bermudes émotionnel ! »¹⁴⁶ Dans *L'éloge de la perte*, les emprunts musicaux

¹⁴⁵ Tebbani, L.-N. (2017, mai 07). Lynda-Nawel Tebbani : "le lieu quitté devient la personne quittée...". (F. Zakour, Intervieweur) Consulté le 12 mars 2023 sur : <https://www.jeune-independant.net/lynda-nawel-tebbani-dans-mon-roman-le-lieu-quitte-devient-la-personne-quittee/>

¹⁴⁶ *Ibid.*

apparaissent comme une des stratégies participant au procès de la signification spatiale sur le plan d'expression et au niveau thématique. Tous les sémèmes liés à la ville d'Alger, de Constantine et de Paris constituent un vocable à connotation négative et leur accorde par ce fait une dimension dysphorique.

Synthèse

Dans cette première partie, il a été question d'étudier la structuration de l'espace sous ses multiples aspects en nous appuyant principalement sur la narratologie et la sémiotique et en touchant à ses dimensions thématique et esthétique à la fois afin de voir comment les écrivains étudiés contribuent à dépeindre la spatialité dans leurs œuvres romanesques :

Le premier chapitre, consacré à la question de la perception et de la subjectivité spatiale, nous a permis de voir la manière dont l'espace prend forme et sens dans les romans de notre corpus. Nous avons vu que l'univers romanesque de la littérature algérienne moderne de langue française s'articule principalement autour de l'espace citadin et se caractérise par une manière particulière de le représenter. En explorant les enjeux de sa perception, nous avons constaté que ces écrivains attachent plus d'importance au regard subjectif des personnages, il fonctionne comme un facteur permettant de révéler leur intériorité. De plus, nous avons montré que l'espace se permet également de se prendre en charge une valeur affective puisqu'il se construit à travers le croisement de leurs souvenirs ou leurs expériences dans la vie quotidienne, force est de constater qu'il s'agit d'une composante qui dépasse de loin son rôle de support à l'action et sert également à énoncer l'intériorité affective des personnages.

Le deuxième chapitre qui porte sur les configurations spatiales et les valeurs sémantiques et axiologiques qui leurs sont confiées nous a permis d'examiner le rôle de l'espace en tant que signifiant. L'objectif premier a été de démontrer comment l'espace s'inscrit comme le pivot sémantique de l'univers romanesque. Nous nous sommes alors inspirée de l'ouvrage *L'espace et le sens* de Bertrand et des théories de Greimas pour arriver à la constatation suivante : Dans les quatre œuvres du corpus, les connotations des espaces sont pour la plupart négatives. Bien que chaque écrivain présente la spatialité de son récit d'une manière différente, ces romans possèdent dans leurs principes de bases de nombreux traits communs qui traduisent tous une conception négative de l'espace ; les quatre écrivains mettent en scène des personnages dont les expériences tragiques se laissent percevoir par le biais de leur ville, et donc l'exploration des thèmes de la perte, de la nostalgie et de l'angoisse se fait en alliant le moi tourmenté à la sémantique spatiale. Dans le premier roman du corpus, l'écrivain Belaskri représente la ville comme un espace de perte de repères ; tandis que Toumi la compare à un serpent à cause de son ambiguïté

et son caractère paradoxal ; dans le troisième roman, El Mahdi présente la ville comme un espace interdit parce qu'elle prive le protagoniste de sa bien-aimée ; alors que dans le quatrième, Tebbani brosse le portrait des villes d'une manière qui permette de refléter l'angoisse des protagonistes qui les occupent devant un amour impossible. Les valeurs sémantiques et la portée symbolique et poétique qui leur sont confiées ne renvoient qu'à leur état psychique étant donné qu'elles sont étroitement liées à leurs expériences personnelles.

DEUXIEME PARTIE : L'ORGANISATION DU TEMPS

Aperçu théorique

La notion de « temps » est beaucoup plus complexe que celle d'« espace » en raison de son ambiguïté sémantique, elle dérive étymologiquement du mot latin *tempus* qui désigne « période, moment où quelque chose se produit; temps considéré dans la durée; période particulière en référence à l'histoire, la vie d'une personne...; moment propice pour quelque chose; circonstances, conditions particulières »¹⁴⁷. Dans *Le Dictionnaire de la langue française* (1874 1^{ère} éd.), Littré expose quarante-cinq définitions du *temps* vu que son emploi diffère d'un domaine à un autre. Nous citons, entre autres :

La durée des choses, en tant qu'elle est mesurée ou mesurable ; cette mesure est marquée surtout par le mouvement et la révolution apparente du soleil. [...] Le temps, suivant les points de vue philosophiques. Suivant Leibnitz le temps est l'ordre des existences successives. On l'a aussi défini : Idée qui résulte en nous de la comparaison entre l'état successif et celui de coexistence, états dont la mémoire nous donne le sentiment, en retraçant à notre esprit l'ordre et la succession des impressions physiques et morales que nous avons éprouvées, longtemps après que les événements qui les avaient produites ont cessé d'être. [...] La durée bornée, par opposition à éternité.¹⁴⁸

Bien qu'une grande majorité d'études s'attachent à dissocier l'espace du temps et privilégient un élément sur un autre, le rapport entre eux reste toutefois ambigu puisqu'ils sont depuis longtemps considérés comme deux unités indissociables. Commençons par les définitions données dans les dictionnaires qui démarquent l'association de ces deux notions :

Dans le *Dictionnaire illustré latin-français*, Félix Gaffiot (1934) définit l'espace, tel que nous l'avons déjà mentionné, comme : « Champ de cours, carrière, arène. Étendue, distance, espace. Lieu de promenade, place. » Ainsi, il le définit comme « Espace de temps, laps de temps. Temps, délai, répit. Temps, mesure »¹⁴⁹. En effet, le dictionnaire *Larousse* en donne une acception similaire à celle-ci en considérant le temps comme synonyme de l'espace par la définition suivante : « une durée infinie pendant laquelle se

¹⁴⁷ Petitjean, E. (Éd.). (2012). *Le portail lexical*. Consulté le 11 février 2021, sur Centre national de ressources textuelles et lexicales : <https://cnrtl.fr/etymologie/temps>

¹⁴⁸ Littré, E. (1874 1^{ère} éd.). *Dictionnaire de la langue française, Tome IV* (éd. Librairie Hachette). Paris. Consulté le 3 mars 2021, sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991/f781#>, p. 2170.

¹⁴⁹ Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris: Hachette., p. 1462.

succèdent les événements : Le temps et l'espace. [...] »¹⁵⁰. Ajoutant à cela que le dictionnaire de Littré définit à son tour l'espace comme étant « une étendue de temps ». De ces définitions, nous pouvons retenir que l'espace sert aussi à désigner le temps, c'est-à-dire qu'il renvoie aussi à la temporalité.

Les définitions du temps restent subséquemment vagues de sorte qu'elles laissent apparaître des nuances diverses, car sur cette unité, tant de questionnements convergent. Elles donnent naissance à des recherches abondantes dans de nombreuses disciplines ce qui montrent le grand intérêt qui lui est accordé. Sachant également que sa question était avant tout l'une des principales préoccupations des philosophes et faisait l'objet de réflexions abondantes qui remontent jusqu'à l'Antiquité.

Parmi les réflexions centrales de la question du temps est celle d'Aristote, avec le livre IV de la *Physique*, il s'interroge sur sa nature à partir de la notion du mouvement. Il part de l'idée que le temps s'identifie à « quelque chose du mouvement »¹⁵¹ sans être le mouvement lui-même et considère ce « quelque chose » comme « le nombre du mouvement selon l'intérieur et le postérieur »¹⁵². Pour lui, le temps est une succession d'instant qu'il appelle « maintenant », ces instants s'articulent à travers deux points de référence : « antérieur » et « postérieur ». Il atteste d'ailleurs qu'il n'y a pas de temps sans instant, et donc il se mesure « en tant qu'antérieur et postérieur »¹⁵³. Hervé Barreau (1968) l'explique en ces termes :

L'instant ne fait pas partie du temps ; son rôle est celui d'une limite. Mais ce n'en est qu'un aspect ; l'instant présente un aspect contraire, celui que nous sommes tenté d'appeler « intervalle ». Bien qu'il n'identifie jamais l'instant et l'intervalle, Aristote parle pourtant une fois de l'intervalle d'une façon qui peut prêter à équivoque. Il faut citer en effet un passage, dont nous avons déjà extrait une partie, à propos de l'antérieur et du postérieur comme instants limites : « nous déterminons l'antérieur et le postérieur en les prenant tous les deux autres, et en ménageant entre eux un intervalle lui-même différent d'eux ; en effet, quand nous distinguons l'une et l'autre extrémité de leur milieu et que l'âme dit qu'il y a deux instants, l'antérieur et le postérieur, alors nous disons

¹⁵⁰ Larousse. (2005). *Dictionnaire de français compact.*, p. 1368.

¹⁵¹ Aristote. (2002). *Physique, IV, 10-11 219b*. (P. Pellegrin, Trad.) Paris : Garnier Flammarion., p. IV, 10-11 219b.

¹⁵² *Ibid.*, p. 252.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 10-11 219b.

que cela est du temps; en effet, ce qui est déterminé par l'instant semble bien du temps; considérons cela comme acquis» (219 a 25-30)¹⁵⁴

La conception du temps chez Saint Augustin s'oppose à celle d'Aristote, car selon lui le temps est « une abstraction pure, sans aucune consistance propre »¹⁵⁵ et donc sa mesure « ne doit rien à celle du mouvement extérieur »¹⁵⁶ telle qu'elle est vue par Aristote. Dans son livre XI des *Confessions*¹⁵⁷, Saint Augustin fait l'hypothèse que le temps n'a pas une réelle existence dans la mesure où « le futur n'est pas encore, que le passé n'est plus et que le présent ne demeure pas »¹⁵⁸. Il commence son livre par une question qui remet en cause l'« être » du temps : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus. »¹⁵⁹ en mettant en avant l'impossibilité de sa mesurabilité à partir du constat que le temps n'a pas d'espace :

La question de la mesure est reprise au point où on l'avait laissée à 16, 21 : « J'ai donc dit un peu plus haut que nous mesurons les temps quand ils passent (*praeterentia*) [...] Ce qui passe, en effet, c'est le présent. Or, nous l'avons admis, le présent n'a pas d'extension. [...] Ce transit confirme ainsi que la mesure du temps se fait « dans un certain espace » (*in aliquo spatio*) et que tous les rapports entre intervalles de temps concernent des « espaces de temps » (*spatia temporum*) (*ibid.*). L'impasse paraît totale : le temps n'a pas d'espace – or, « ce qui n'a pas d'espace, nous ne le mesurons pas »¹⁶⁰

Dans « l'Esthétique transcendentale » de la *Critique de la raison pure* (publié à l'origine en 1871 en allemand), Emmanuel Kant propose cinq expositions métaphysiques du concept « temps » : D'abord, il le considère comme une forme de l'intuition, « représentation nécessaire qui sert de fondement à toutes les intuitions. »¹⁶¹; En outre, il ne s'agit pas d'un concept « empirique » mais plutôt un concept d'intuition pure, c'est-à-dire qu'il n'est pas une condition qui peut être acquise par l'expérience mais « de

¹⁵⁴ Barreau, H. (1968). L'instant et le temps selon Aristote (Physique IV, 10-14, 217 b 29-224 a 17). *Revue philosophique de Louvain*, 66(90), p. 215.

¹⁵⁵ Worms, F. (1994). D'un instant à l'autre : Descartes, Bergson, Jean Wahl et nous. Dans Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes* (pp. 1-47). Paris : Descartes & Cie., p. 17.

¹⁵⁶ Ricœur, P. ([1983], 2006). *Temps et récit, Tome I*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », p. 44.

¹⁵⁷ Saint Augustin, A. (1934). *Les confessions – Livre XI* (Traduction de Tréhorel, E. & Bouissou, G.). Allemagne : Teubner., cité par Ricœur, P. ([1983], 2006). *Temps et récit, Tome I*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », p. 44.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 264.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹⁶¹ Kant, E. (1980). *Critique de la raison pure*. (Traduction d'Alquié F., Delamarre, J. & Marty, F.) Paris : Gallimard., p. 98.

l'intuition que nous avons de nous-mêmes et de notre état intérieur »¹⁶² ; De même que l'espace est pour lui loin d'être un concept discursif, le temps, lui aussi, n'est pas un concept discursif qui passe par le biais du langage, « des temps différents ne sont que des parties du même temps. Or la représentation qui ne peut être donnée que par un seul objet est une intuition »¹⁶³, ce qui signifie qu'il n'a qu'une dimension : « des temps différents ne sont pas simultanés, mais successifs (de même que des espaces différents ne sont pas successifs, mais simultanés). Ces principes ne peuvent pas être tirés de l'expérience, car celle-ci ne donnerait *ni rigoureuse universalité, ni certitude apodictique* »¹⁶⁴. Et enfin, il atteste que la représentation du temps est illimitée puisqu'il est infini et que son infinité « ne signifie rien de plus, sinon que toute grandeur déterminée du temps n'est possible que par des limitations d'un temps unique qui lui sert de fondement. »¹⁶⁵

Kant, pour qui le temps s'imbrique à l'espace, va avec l'idée que le temps soit subjectif puisqu'il est « quelque chose de réel, à savoir la forme réelle de l'intuition interne »¹⁶⁶, et refuse la thèse de ceux qui le considèrent comme quelque chose de mouvement et de changement tel que présenté chez Aristote, car « le changement ne concerne pas le temps lui-même, mais seulement les phénomènes dans le temps »¹⁶⁷ et donc c'est par le biais du temps que s'effectue le changement. Tout comme l'espace qu'il le perçoit en tant qu' « intuition *a priori* », Kant perçoit aussi le temps comme « une donnée *a priori* » qui s'articule au cœur de la conscience humaine. Plus précisément :

Le temps est une condition *a priori* de tout phénomène en général, et, à dire vrai, la condition immédiate des phénomènes internes (de notre âme), et, par là même, la condition médiante de tous les phénomènes externes. [B5I] Si je puis dire *a priori* que tous les phénomènes externes sont déterminés *a priori* dans l'espace et suivant les rapports de l'espace, je puis dire, d'une manière tout à fait générale à partir du principe du sens interne, que tous les phénomènes en général, c'est-à-dire tous les objets des sens, sont dans le temps et qu'ils se trouvent nécessairement dans des rapports de temps.¹⁶⁸

¹⁶² *Ibid.*, p. 128.

¹⁶³ *Ibid.*, p.98.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 99.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 226.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 101.

Kant distingue le temps de l'espace par le fait qu'il soit « la condition formelle *a priori* » de tous les phénomènes en général, c'est-à-dire qu'il concerne tous les phénomènes internes et externes, alors que l'espace est considéré comme une condition limitée aux phénomènes externes, force est de déduire qu'il privilégie le temps sur l'espace.

Dans la conception d'Henri Bergson (1889), le temps ne paraît pas être considéré comme une donnée subjective parce qu'il est représenté par l'intermédiaire de l'espace. La définition qu'il en donne dans *La pensée et le mouvant* (1934) correspond à l'idée de sa succession arbitraire dans l'espace et le représente comme unité mesurable et spatialisée :

Le temps ainsi envisagé n'est qu'un espace idéal où l'on suppose alignés tous les événements passés, présents et futurs, avec, en outre, un empêchement pour eux de nous apparaître en bloc : le déroulement en durée serait cet inachèvement même, l'addition d'une quantité négative.¹⁶⁹

La philosophie de Bergson est fondée sur l'idée qui oppose le temps à la durée. Pour lui, le temps de l'horloge (extérieur) est différent de la « durée » qui est la nature même du temps réel, vécu, subjectif, propre à chaque individu et dont la perception change en fonction de sa psychologie. Il explique sa vision en prenant l'exemple du processus de dissolution du sucre dans l'eau¹⁷⁰ où il illustre la différence entre la mesure du temps de l'horloge et celle de la « durée » qu'il la définit comme « cette continuité indivisible de changement qui la constitue comme vraie : la durée réelle est ce que l'on a toujours appelé le temps, mais le temps perçu comme indivisible »¹⁷¹.

Dans l'article « Le concept du temps et la critique littéraire »¹⁷², Carsten Elbro (1986) résume trois conceptions générales du temps citées dans l'ouvrage *A propos du*

¹⁶⁹ Bergson, H. (1965). *La pensée et le mouvant : essais et conférences*. 63ème éd. Paris : Presses Universitaires de France., p. 9.

¹⁷⁰ « Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, explique Bergson, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde. Ce petit fait est gros d'enseignements. Car le temps que j'ai à attendre n'est plus ce temps mathématique qui s'appliquerait aussi bien le long de l'histoire entière du monde matériel, lors même qu'elle serait étalée tout d'un coup dans l'espace. Il coïncide avec mon impatience, c'est-à-dire avec une certaine portion de ma durée à moi, qui n'est pas allongeable ni rétrécissable à volonté. Ce n'est plus du pensé, c'est du vécu. » *Ibid.*, p. 10.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 166.

¹⁷² Elbro, C. (1986). The concept of time and literary criticism. *Orbis Litterarum*, 41(2), pp. 97-118.

*temps*¹⁷³ de Jonathan Zwart (1976) : la conception idéaliste, la conception réaliste et la conception relationnelle.

- 1) Dans sa conception idéaliste, le temps est une invention entièrement imaginaire et abstraite qui n'a pas de réelle existence en dehors de l'esprit¹⁷⁴ ce qui fait que le passé, le présent et le futur n'ont de signification que dans la pensée humaine. Cette conception est issue d'un idéalisme philosophique général qui distingue, dans sa version modérée, la réalité apparente et celle qui est immuable telle qu'elle est défendue par Kant et Platon.
- 2) La conception réaliste, la plus répandue à nos jours, considère le temps comme un milieu qui existe entièrement par lui-même indépendamment de toute expérience subjective¹⁷⁵, c'est-à-dire ce temps relatif et standard qui se mesure par les horloges qu'Isaac Newton appelle « absolu ». Selon les partisans de cette conception, le temps est comparé à un fleuve dans lequel flottent et coulent les événements pour enfin cesser d'exister.
- 3) La conception relationnelle du temps est basée sur la perception selon laquelle le temps est « la relation généralisée d'avant et d'après entre les phénomènes ; la direction du temps est l'ordre dans lequel les phénomènes se succèdent »¹⁷⁶, il s'agit ici de le voir comme la succession des événements perçus. Cette conception se rapproche à la fois de la version modérée de la conception idéaliste et la conception réaliste et consiste à concevoir le temps comme le résultat de l'interaction entre l'individu et son environnement de vie.

Pour Elbro, toutes les difficultés liées à la conception du temps en littérature sont associées à sa conception réaliste qui place les phénomènes, externes ou internes, dans le temps plutôt que de le constituer¹⁷⁷.

De la *Physique* d'Aristote aux *confessions* de Saint Augustin, passant à la *Critique de la raison pure* de Kant et bien d'autres. Les réflexions sur la temporalité permettent de se rendre compte de la richesse du sujet et de l'importance que revêtent les pensées philosophiques, il suffit de jeter un coup d'œil sur les travaux des penseurs qui ont le plus

¹⁷³ Zwart, J. (1976). *About Time : A Philosophical Inquiry Into the Origin and Nature of Time*. Amsterdam : North Holland Publishing.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷⁷ Elbro, C. (1986). The concept of time and literary criticism. *Orbis Litterarum. Op., cit*, p. 102.

influencé la manière de concevoir la temporalité en littérature pour en mesurer l'importance. Sa conception est principalement fondée sur les traces de leurs études qui s'inscrivent comme l'horizon des réflexions littéraires jusqu'à nos jours.

En effet, au début du XIX^{ème} siècle, les théories de Newton sur le temps comme entité absolue et homogène ont été largement répandues. Celles-ci étaient à l'origine de la normalisation du temps et de la mise en place des horaires standards au niveau mondial pour des fins politiques, idéologiques et intellectuelles. Mais elles ont été remises en question à la fin du même siècle où les physiciens, les sociologues et les psychologues ont commencé à rendre compte de l'hétérogénéité de la temporalité¹⁷⁸ qui mène à une double conception du temps, celle de l'esprit (le temps privé) et celle de l'horloge (le temps public) en partant de l'idée que chaque individu la conçoit selon sa propre subjectivité, notamment avec l'arrivée des théories de la relativité élaborées par Albert Einstein au début du XX^{ème} siècle, qui mettent l'accent sur l'importance d'une description « profondément modifiée de toute la physique, dont la toile de fond devient un espace-temps quadridimensionnel »¹⁷⁹ à travers ce que Einstein (1905) appelle la théorie de la relativité restreinte, et sur la généralisation de ce principe (1915) en déduisant « une nouvelle théorie de la gravitation fondée sur la notion d'espace-temps courbe »¹⁸⁰. L'élaboration de la théorie de la relativité a marqué un tournant remarquable dans la conception du temps dans toutes les disciplines, puisqu'elle remet en question le rapport subjectif au temps intérieur de l'individu, ou encore, elle refuse l'idée d'une temporalité absolue et défend celle d'un temps « privé de son indépendance »¹⁸¹ qui dépend d'un observateur comme point de référence.

La littérature aussi, n'a pas manqué de s'y intéresser, c'est de ces évolutions critiques dans les autres domaines que s'inspirent les théories littéraires pour comprendre et saisir la temporalité, car les conceptions du temps en littérature n'étaient pas seulement comprises d'un point de vue purement littéraire mais ont dépassé ses apories dans le

¹⁷⁸ Kern, S. (1983). *The culture of time and space*. Cambridge: Harvard University Press., p. 15.

¹⁷⁹ Pire, B. (s.d.). « THÉORIE DE LA RELATIVITÉ, en bref ». Consulté le 15 février 2022, sur Encyclopædia Universalis [en ligne] : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-la-relativite-en-bref/>

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Notre traduction de « [...] since according to this theory time is robbed of its independence. ». Einstein, A. (2005). *Relativity, the special and the general theory*. (R. W. Lawson, Trad.) New York : Pi Press p. 74.

soucis de maintenir un lien étroit entre lui et les expériences humaines comme en témoignent Kern Stephen (1983) dans son ouvrage *La culture du temps et de l'espace*¹⁸² :

L'hétérogénéité du temps privé et son conflit avec le temps public a été exploré dans un certain nombre d'œuvres littéraires. En 1890, Oscar Wilde a imaginé une discordance sinistre entre le temps du corps et le temps public pour son *Dorian Gray*, [...] *Souvenir* de Marcel Proust se déroule en un temps public clairement identifiable de l'affaire Dreyfus à la Première Guerre mondiale. [...] Les cadrans qui marquent « superficiellement le temps pour Proust sont des ennemis virtuels dans la vie troublée des héros de Franz Kafka. Quand Gregor Samsa se réveille dans *La Métamorphose* et se découvre être un grand insecte, sa détresse est intensifiée par la découverte qu'il va manquer son train. Cette première rupture avec la routine du temps public est symbolique de la rupture complète de sa relation avec le monde. [Notre traduction].¹⁸³

La conception du temps en littérature s'est fondamentalement développée d'un rapport de juxtaposition et de dépendance entre les pensées littéraires et philosophiques. Puisqu'il est lié à « la dimension existentielle » de la vie de l'être humain, il se fait une place considérable dans les écrits romanesques dans lesquels il apparaît comme l'un des éléments primordiaux qui permettent de dessiner les contours de la narration. Il sert en effet non seulement à ordonner l'intrigue mais surtout à représenter les expériences subjectives à travers le recours à certaines stratégies narratives et esthétiques qui jouent sur ses effets dans la diégèse. Louis Hebert (2014) essaie, sous forme d'une définition, de résumer le rôle du temps en ces termes :

Le temps est le substrat dans lequel se produisent les simultanités et les successions. Il peut également être vu comme l'effet de la succession, accompagné ou non de simultanités, d'unité. Enfin, il s'agit aussi d'un repère relatif (avant, après, etc.) Ou absolu (1930, 1913, etc.) Précis (par exemple, à 16h) ou imprécis (entre le 1er et le 31 du mois) associé à une ou plusieurs

¹⁸² *The culture of time and space.*

¹⁸³ « The heterogeneity of private time and its conflict with public time was explored in a number of literary works. In 1890 Oscar Wilde imagined a sinister discordance between body time and public time for his *Dorian Gray*, [...] Marcel Proust's *Remembrance of Things Past* takes place in a clearly identifiable public time from the Dreyfus affair to World War I. [...] The dials that superficially mark time for Proust are virtual enemies in the troubled lives of Franz Kafka's heroes. When Gregor Samsa awakens in *The Metamorphosis* and discovers himself to be a great insect, his distress is intensified by the discovery that he is going to miss his train. This first break with the routine of public time is symbolic of the complete breakdown of his relationship with the world » Kern, S. (1983). *The culture of time and space. Op cit*, p. 16.

unités (position initiale, position finale et durée, c'est-à-dire l'intervalle de temps entre ces deux positions)¹⁸⁴

Il est d'autant plus important de signaler que la temporalité littéraire n'est pas toujours étudiée d'un point de vue philosophique. François Trémolières déclare qu'il ne faut pas retenir que sa signification philosophique, car « il s'agit aussi d'un terme grammatical qui indique la valeur ou le caractère temporel d'un fait de langue. »¹⁸⁵ En d'autres termes, le texte littéraire conduit souvent à se tourner vers les temps verbaux pour saisir la temporalité romanesque. S'intéresser aux modes temporels paraît primordial pour la structuration de la progression temporelle du récit, ils permettent de se positionner par rapport à ce qui est raconté et donc de mieux comprendre la dynamique du récit. Paul Ricœur (1991) a aussi insisté sur l'importance de tenir compte de cette dimension. Il dit :

Pour avoir un présent, [...] il faut que quelqu'un parle ; le présent est alors signalé par la coïncidence entre un événement et le discours qui l'énonce ; pour rejoindre le temps vécu à partir du temps chronique, il faut donc passer par le temps linguistique, référé au discours [...]¹⁸⁶

L'étude du temps romanesque ne peut donc pas être détachée de l'étude des modes énonciatifs puisque la temporalité est considérée selon Benveniste (1974) comme une catégorie fondamentale examinée en même niveau que la personne¹⁸⁷, c'est pour cela qu'il faut tenir compte des temps verbaux dans le discours narratif pour comprendre et saisir la structuration temporelle ainsi que le rythme des événements racontés qui découlent avant tout de la relation entre le temps du récit et le temps du discours. De même, dans son ouvrage *Figures III*¹⁸⁸, Genette met l'accent sur la valeur des indications temporelles et leur rôle dans la construction du sens du texte, il souligne que celles-là sont plus importantes que les déterminations spatiales de sorte qu'elles offrent la possibilité de bien se situer par rapport à ce qui est raconté :

Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte

¹⁸⁴ Hebert, L. (2014). *L'Analyse des textes littéraires*. Paris : Classiques Garnier, p. 64.

¹⁸⁵ Trémolières, F. (s.d.). Consulté le 5 avril 2022, sur encyclopaedia Universalis : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/temporalite-litterature/>

¹⁸⁶ Ricœur, P. (1991). *Temps et récit, Tome III*. Paris : Seuil, coll. « Points », p. 197.

¹⁸⁷ Benveniste, É. (1974). *Problèmes de linguistique générale, Tome 2*. Paris : Gallimard, p. 67.

¹⁸⁸ Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil, pp. 228-234.

narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur.¹⁸⁹

Puisque l'expérience du temps est subjective, toute évocation d'un moment du passé, du présent ou du futur est faite dans le besoin de faire au lecteur sentir l'expérience du temps des événements racontés. Le romancier façonne les séquences des événements selon sa propre perception force est de reconnaître que le temps est le support fondamental dans la diégèse du récit qui, tout comme le personnage ou les autres composantes, a un impact direct sur l'univers romanesque. Sa représentation est conditionnée par des rythmes spécifiques qui le font s'écarter le plus souvent de son enchaînement linéaire de base.

Il importe de signaler qu'en littérature, il existe une distinction établie entre l'« histoire » et le « récit », ces derniers désignent respectivement « le signifié » et « le signifiant », c'est-à-dire ce qui est raconté¹⁹⁰ et la manière dont il est raconté¹⁹¹. De nombreux théoriciens à l'instar de Christian Metz, Gerard Genette, Mieke Bal, Paul Ricoeur, etc. se servent de ces concepts pour l'étude du temps dans une œuvre romanesque. Gerard Genette (1972) attire l'attention sur la temporalité et le rapport qu'elle entretient avec le récit et l'histoire en prenant appui sur le passage de Christian Metz¹⁹² :

Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » du cinéma, etc.) plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps. »¹⁹³

Partant de l'étude de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, Genette suggère une classification propre à l'analyse de la temporalité romanesque en fonction des différentes relations temporelles¹⁹⁴ qu'il classe en trois catégories :

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 228.

¹⁹⁰ La succession des événements dans un récit.

¹⁹¹ La disposition des événements selon un ordre spécifique.

¹⁹² Metz, C. (1968). *Essai sur la signification au cinéma*, Paris : Klincksieck.

¹⁹³ Genette, G. (1972). *Figures III. Op., cit.* p. 77

¹⁹⁴ Le temps de l'histoire et le temps du récit.

1) La catégorie de l'ordre concerne, selon Genette, les connexions entre l'ordre de la disposition des événements dans le discours narratif et l'ordre de leur succession dans l'histoire¹⁹⁵

2) La catégorie de la durée concerne le temps pris par le lecteur pour lire le récit ce qui fait qu'il soit impossible de la discerner ou de la calculer avec précision. Il s'agit d'une opération « scabreuse » étant donné que la vitesse de la lecture varie en fonction du lecteur¹⁹⁶.

3) La catégorie de la fréquence, appelée *fréquence narrative*, reste moins étudiée par les critiques et les théoriciens bien qu'elle soit, d'après Genette, l'aspect la plus importante de la temporalité narrative. Elle concerne les relations de fréquence entre récit et diégèse,¹⁹⁷ c'est-à-dire le nombre de fois qu'un événement se produit et se reproduit.

Les travaux de Genette sur le temps ont participé dans une large mesure aux renouvellements des théories narratologiques. Son essai *Discours du récit* est considéré dans le domaine de la narratologie comme l'un des travaux les plus significatifs qui mettent en évidence les relations complexes entre le temps de l'histoire et le temps du récit comme le souligne Jouve dans *La poétique du roman* (2020) :

L'analyse narratologique du temps consiste à s'interroger sur les relations entre le temps de l'histoire (mesurable en siècles, années, jours, heures, etc.) et le temps du récit (mesurable en nombre de lignes ou de pages). Il y a le temps raconté (un récit peut évoquer une journée ou, au contraire, plusieurs générations) et le temps mis à raconter (de quelques lignes à plusieurs volumes). Du jeu entre ces deux temps de nature différente (le temps de l'histoire et le temps du récit), le roman tire nombre d'effets de sens.¹⁹⁸

De son côté, Paul Ricœur aborde le rapport entre le temps et le récit à la lumière de la philosophie et de l'herméneutique. Dans ses trois tomes *Temps et Récit*, il expose les différentes oppositions de visions dans la conception du temps chez les philosophes tels que Kant, Aristote, Augustin et Husserl en mettant en exergue la manière dont ces derniers le conçoivent. Pour lui, « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 122.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 145.

¹⁹⁸ Jouve, V. (2020). *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin, p. 35.

les traits de l'expérience temporelle. »¹⁹⁹ C'est à partir de ces études qu'il a développé une théorie littéraire qui communique la dimension humaine du temps. Pour lui, le temps cosmologique et le temps phénoménologique sont intégrés dans la conscience humaine par l'ordre de succession qu'ils partagent ce qui rend possible leur juxtaposition dans la conscience humaine. Dans ses ouvrages *Temps et Récit I, II et III*, il conceptualise l'interprétation du temps selon trois niveaux de la mimésis qui mettent en rapport une préfiguration, une configuration et une réfiguration²⁰⁰ du temps pour montrer comment il est susceptible d'être interprété en prenant l'expérience humaine comme le point de départ pour son étude.

Les définitions du temps en littérature débauchent, comme nous l'avons déjà vu, sur des conceptions philosophiques, linguistiques et mêmes scientifiques. Par exemple, Genette s'inspire des théories de la relativité et des théories linguistiques de Benveniste pour étudier le temps d'un point de vue narratologique, Paul Ricœur recourt à la phénoménologie de Husserl pour élaborer son approche phénoménologique de la temporalité, Michael Bakhtine, de son côté, développe sa théorie du chronotope à partir des réflexions dont les origines remontent à la philosophie kantienne et à la théorie de la relativité d'Einstein, etc.

A partir de ces brèves considérations théoriques, cette partie se consacre à l'analyse de la temporalité romanesque dans une perspective narratologique, phénoménologique, linguistique et esthétique à la fois afin de mettre en évidence le lien étroit entre la narration et la conception du temps dans notre corpus. Cette étude s'effectuera donc en deux chapitres :

Nous opterons d'abord pour une analyse narratologique du corpus dans le troisième chapitre pour étudier les trois aspects à travers lesquels s'articule la temporalité romanesque : l'ordre, la durée et la fréquence. Le modèle genettien nous permettra de rendre compte de l'organisation temporelle et ses différents enjeux narratifs chez chaque écrivain. Ainsi, cette analyse nous servira à l'étude du rapport entre les expériences des personnages et la dimension temporelle dans le chapitre suivant. Autrement dit, à travers l'étude des techniques narratives de la temporalité dans le troisième chapitre, nous tenterons de voir comment la conscience des personnages peut-elle influencer la

¹⁹⁹ Ricœur, P. (1991). *Temps et récit, Tome III. Op, cit.*, p. 17.

²⁰⁰ Ricœur, P. (1984). *Temps et récit, Tome II. Op, cit.*, p. 150.

progression du temps dans le récit, voire la structure même du roman. Les travaux de Gérard Genette, Dorrit Cohn, Paul Ricœur, Jean Pouillon, etc. nous serviront de base pour inclure les différentes significations de la temporalité dans cette partie.

Chapitre 3 : Les enjeux narratifs du temps

La question de la temporalité se pose avec une acuité particulière dans les études narratologiques, notamment dans l'ouvrage *Figures III* de Gérard Genette (1972). Dans le chapitre « Discours du récit », il met en avant trois aspects fondamentaux dans la construction temporelle du récit qui sont : « l'ordre »²⁰¹ ; « la durée »²⁰² ; et la fréquence²⁰³.

Pour ce qui est de l'ordre, il existe deux façons de raconter une histoire : l'auteur peut respecter l'enchaînement chronologique du récit pour maintenir un ordre simple et linéaire, comme il peut déformer sa chronologie pour créer ce que Genette appelle des « anachronies » qu'il définit comme « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit »²⁰⁴. Les anachronies sont à leur tour classées en deux types : les analepses qui renvoient à toute évocation des événements antérieurs au récit ; et les prolepses qui renvoient à toute anticipation des événements dans le récit.

Dans la durée, quatre variations rythmiques sont identifiées : la pause, lorsque le temps de l'histoire est interrompu pour laisser place à la description ou aux commentaires ; la scène qui renvoie à l'équivalence qui peut s'établir entre le temps de l'histoire et le temps du récit comme c'est le cas dans les dialogues romanesques ; le sommaire correspond au résumé que fait le narrateur pour réduire, à titre d'exemple, les événements qui se déroulent dans des mois ou des années en un seul paragraphe ; et enfin l'ellipse qui consiste en la suppression des parties de l'histoire que le narrateur considère comme moins importantes afin de rendre son récit plus dynamique²⁰⁵.

Pour les relations de fréquence, elles sont classées selon Genette en quatre types : « *Raconter une fois ce qui s'est passé une fois* : 1R/1H [...] *Raconter n fois ce qui s'est passé n fois* (nR/nH) [...] *Raconter n fois ce qui s'est passé une fois* (nR/1H). [...] Enfin, *raconter une seule fois ce qui s'est passé n fois* ²⁰⁶ (1R/nH) », ces types sont appelés successivement singulatif 1R/1H, singulatif anaphorique (nR/nH), répétitif (nR/1H) et enfin itératif (1R/nH).

L'étude de ces trois aspects est indispensable dans notre recherche puisqu'ils nous permettent de mieux dessiner le fonctionnement du temps dans chaque roman étudié.

²⁰¹ Genette, G. (1972). *Figures III. Op, cit.*, p. 77.

²⁰² *Ibid.*, p. 122.

²⁰³ *Ibid.*, p. 145.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 79.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 139.

²⁰⁶ Italique de Genette. *Ibid.*, pp. 146-148.

Ainsi comme nous l'avons dit dans l'introduction de cette recherche, la nature de ces romans nous oblige à nous appuyer sur d'autres ouvrages comme *Analyse du discours narratif* de Gabrielle Gourdeau, *La parole romanesque* de Gillian Lane-Mercier et *Introduction à la narratologie* de Mieke Bal dans le but d'envisager les éléments qui investissent la structure temporelle dans le corpus d'analyse.

3.1. Le temps dans *Le bus dans la ville*

3.1.1. L'ordre

L'une des particularités du roman *Le bus dans la ville* est qu'il se caractérise par la prédominance de la rétrospection. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous constatons dès l'incipit qu'il s'agit d'une histoire d'un narrateur qui revient à sa ville natale après plusieurs années d'absence et que son retour le confronte directement à ses souvenirs puisqu'il lui permet de revivre le passé. Sa remémoration permet la succession d'une série d'anachronies dans la diégèse ce qui exige d'établir une frontière entre les niveaux temporels afin de bien dissocier le « récit premier » de la diégèse du « récit second » de l'univers mémoriel. Selon Genette dans *Figures III* :

Nous appellerons désormais « récit premier » le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle. Bien entendu [...] les emboîtements peuvent être plus complexes, et une anachronie peut faire figure de récit premier par rapport à une autre qu'elle supporte, et plus généralement, par rapport à une anachronie, l'ensemble du contexte peut être considéré comme récit premier.²⁰⁷

Ainsi, Genette utilise le terme « anachronie » pour désigner les différentes formes de désordres chronologiques entre le récit et l'histoire²⁰⁸. Celles-ci sont classées en trois catégories qui sont *les analepses* qui signifient « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve »²⁰⁹ par opposition aux *prolepses* qui signifient « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur »²¹⁰ et *l'achronie* qui implique les événements que nous ne pouvons pas situer dans le temps²¹¹.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 90.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 79.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 82.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

²¹¹ *Ibid.*

Bien que le déroulement temporel de l'action au niveau diégétique dans *Le bus dans la ville* progresse de façon linéaire, un certain désordre est créé au niveau du récit second vu que les anachronies rétrospectives qui parsèment la diégèse ne suivent pas leur ordre chronologique réel, mais se déroulent également selon l'ordre choisi par l'instance narrative. C'est en fonction du récit premier que le narrateur manipule la temporalité du récit second. De ce fait, l'ordre de la diégèse s'articule comme « une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire »²¹², la diégèse lui sert de toile de fond pour effectuer une plongée dans ses souvenirs. Ainsi dans les récits rétrospectifs, l'histoire passe généralement du moment présent aux événements passés. Ce va-et-vient est déterminé en premier lieu par les temps verbaux qui oscillent entre passé et présent. Toutefois, dans *Le bus dans la ville*, les frontières temporelles entre le récit premier et le récit second sont effacées par l'usage de l'imparfait dans les deux niveaux temporels ce qui provoque une sorte de confusion quant à leur distance. Seules les expressions telles que « j'avais dix-sept ans », « Un jour, » « quelques années plus tard », etc. permettent au lecteur de déterminer les transitions entre les deux niveaux. Le recours à l'imparfait dans la narration du roman n'est sans doute pas fortuit, cela nous amène à émettre deux hypothèses : il pourrait indiquer que son retour a été déjà effectué quelque temps auparavant, et donc le temps du récit et celui de l'histoire ne coïncide pas avec le moment de l'énonciation, c'est-à-dire avec le temps de l'écriture. Ou encore, il pourrait refléter le fort désir de rester dans le passé, nous y reviendrons dans le chapitre qui suit. Par ailleurs, les allers-retours entre les trames temporelles n'affectent pas la visibilité de la lecture mais ils servent clairement à brouiller l'ordre chronologique du roman, car comme l'écrit Genette, lorsque les frontières temporelles sont brouillées « le récit prend un départ difficile, comme hésitant, et coupe d'incessants aller-retour entre la position mémorielle du "sujet intermédiaire" et diverses positions diégétiques, parfois redoublées[...] une sorte d'accord général avec la succession chronologique »²¹³. Pour cela, la lecture du roman exige un certain degré d'attention pour parvenir à déterminer les analepses en raison de l'absence des indications temporelles. Si nous essayons de

²¹² *Ibid.*, p. 79.

²¹³ *Ibid.* p. 179.

découper l'ordre du temps dans le roman selon les répartitions de Genette, nous allons obtenir le tableau²¹⁴ suivant :

Le temps présent du narrateur (linéaire)	Les séquences narratives analeptiques (anachroniques)
a) Point de départ narratif : description de la ville dans le temps présent (BV, p. 8)	1) Analepse subordonnée à a) : Insertion des premiers fragments mémoriels sur son enfance et des courtes scènes de la vie quotidienne de ses voisins. (BV, pp. 9-13)
b) Suite de la description de la ville et autoréflexion (BV, p. 13)	2) Suite de l'analepse précédente : évocation du souvenir de sa première sortie à la campagne et les moments qu'il a passé avec sa voisine Cherifa. (BV, pp. 14-15)
c) Description d'un passager assis à ses côtés dans le bus. (BV, p. 16)	3) Suite et fin de l'analepse précédente : évocation des souvenirs liés à sa voisine Cherifa. (BV, pp. 16-18)
d) Suite de la description de la ville. (BV, p. 18)	4) Analepse subordonnée à d) : évocation des souvenirs de sa maison familiale. (BV, pp. 18-24)
e) Description des passagers (BV, p. 24)	5) Analepse subordonnée à e) : évocation des souvenirs relatifs à ses parents. (BV, pp. 24-25)
f) Description des passagers (BV, p. 25)	6) Suite de l'analepse précédente et évocation du souvenir de son voyage au sud. (BV, pp. 25-27)
g) Perception de l'immeuble de son amie Leila de la vitre du bus. (BV, p. 27)	7) Analepse subordonnée à g) : souvenirs de Leila (BV, pp. 27-30)
h) Description du pont auquel le bus est arrivé (BV, p. 30)	8) Analepse subordonnée à h) : évocation d'un événement traumatisant et celui de la perte de son frère quelques années plus tard. (BV, pp. 30-32)
i) Commentaire sur la ville : la perception du Petit théâtre qu'il avait fréquenté pendant sa jeunesse. (BV, pp. 33-34)	9) Analepse subordonnée à i) : l'évocation des souvenirs reliés à ce Petit théâtre, à ses amis qui faisaient le théâtre et leur destinée malheureuse. (BV, pp. 42-57)
j) Description d'un endroit qu'il avait l'habitude de fréquenter. (BV, p. 57)	10) Analepse subordonnée à j) : évocation des souvenirs qui lui sont reliés. (BV, pp. 57-61)
k) Commentaire sur le bus (BV, p. 61)	11) Analepse subordonnée à k) : Anecdote sur un bus qu'il a pris un jour pour se rendre à son travail. 12) analepse sur la peste qui a touché sa ville (BV, pp. 61-65)

²¹⁴ Nous avons indiqué les segments narratifs du temps présent par des lettres et les séquences narratives analeptiques par des chiffres afin de relever le statut des analepses dans la suite de l'analyse.

l) Description du marché (BV, p. 65)	13) Analepse subordonnée à l) : évocation d'une scène de sa ville quotidienne du passé (BV, pp. 65-72)
m) Commentaire sur la ville et le grand théâtre. (BV, pp. 72-73)	14) Analepse subordonnée à m) et à i) : la reprise des souvenirs de ses amis du théâtre (Kad et Tania) (BV, pp. 73-76)
n) Introspection et description du cimetière de la ville (BV, p. 73)	15) Analepse subordonnée à n) : évocation de quelques anecdotes d'un ami (BV, pp. 73-79)
o) Description de l'un des passagers qui ressemble à son frère. (BV, p. 78)	16) Analepse subordonnée à o) : Souvenirs de son frère Badil (BV, p. 80) 17) son enseignante Manon (BV, pp. 78-82) 18) Souvenirs sur le lycée. (BV, pp. 83-86)
p) Retour au point de départ : introspection, description et commentaire sur la ville. (BV, pp. 86-89)	Fin du roman. (BV, p. 89)

Tableau 5 : les articulations narratives dans *Le bus dans la ville*.

Le roman *Le bus dans la ville* s'ouvre, comme nous le voyons dans ce tableau, sur un narrateur qui décrit sa ville natale au moment de son retour. Et à partir de ce moment, il se met directement à évoquer son passé sans nous donner des détails précis sur le cadre spatio-temporel. L'auteur utilise la technique du *flash-back*²¹⁵ qui est souvent utilisée dans le cinéma pour présenter les événements passés. Cette technique semble la plus adéquate pour caractériser ce roman dans lequel le retour au passé s'effectue par l'irruption des fragments de souvenirs à l'intérieur de la diégèse sans pour autant donner des indices temporels qui impliquent une transition vers un autre niveau de narration.

La première analepse qui nous plonge dans son passé s'étend, comme le démontre le tableau ci-dessus, de la page 9 à la page 13. Après avoir parlé de sa ville, le narrateur se rappelle ses voisins dans le quartier de son enfance et de certains épisodes de son adolescence, ces réminiscences interviennent brusquement et nous place directement dans son univers mémoriel. Il commence par présenter et décrire en détail la posture de chacun de ses voisins et raconte successivement leur destinée dans cette ville. Il ne s'agit pas de souvenirs proprement dits mais plutôt de courtes présentations suivies de quelques anecdotes :

Dans le quartier, nous étions une bande d'amis. Les meilleurs amis. Nous avons dix-sept ou vingt ans. Les voisins nous appréciaient. Jamais ils n'ont

²¹⁵ L'anachronie rétrospective est aussi appelée *flash-back*.

eu à se plaindre de nous. Notre quartier, un dédale de petites ruelles qui ouvraient sur des petites maisons se ressemblant toutes. Tout le monde se connaissait, c'était comme une seule famille. Parfois, des bagarres éclataient entre voisins. [...] De temps à autre, nous étions réveillés par le bruit assourdissant de casseroles et bassines qui dégringolaient : c'était le signe qu'un voisin, certainement ivre, rentrait chez lui après une soirée bien arrosée. Le père Arabi faisait entendre sa voix grave et impressionnante : « Bâtards ! Vous n'avez pas honte ? »

Un quartier populaire, assez vivant, avec ses voleurs, ses bandits, ses prostituées — cachées, bien sûr —, ses vieux et ses jeunes. Un quartier de déclassés, survivants d'un naufrage passé et à venir. (BV, pp. 9-13)

Ce qui marque les transitions entre le récit premier et le récit second ce sont également les monologues intérieurs du narrateur, ils servent d'élément de liaison entre l'univers mémoriel et son présent. D'ailleurs, nous pouvons considérer le mouvement du bus comme une métaphore du temps qui s'écoule, car l'avancement du récit second dépend de son mouvement. À chaque fois que le bus est interrompu, le narrateur revient au moment présent et se rend compte de ce qui l'entoure, et parfois se met à exprimer son ressenti immédiat. Lorsque le bus se met en branle, il le transporte encore une fois vers les souvenirs de son passé. Comme il y a environ 18 anachronies en *flash-back* dans le roman, nous prenons, entre autres, un seul exemple pour démontrer les glissements temporels de la narration :

J'avais l'impression de délirer : parler au passé, de mon quartier, de ma ville, de moi aussi. Moi, hier, avant, dans cette ville qui était mienne. Qu'est-ce qui m'arrivait ? Ah oui ! C'était ce satané bus qui n'avancait pas ; il faisait encore nuit et je ne distinguais toujours rien. La pluie battante, les vitres du bus très sales, les secousses sur cette chaussée défoncée : on aurait dit une petite route de village !

Le voyage avait été rude dans cette vieille 404 bâchée où nous étions plus d'une dizaine entassée. Cinquante kilomètres seulement et nous avons les reins brisés. À l'avant, mon père aux côtés du chauffeur qui nous avait accompagnés. À l'arrière, toute la famille : ma mère, mes sœurs, mon jeune frère, deux voisines et leurs enfants : Chérifa et son frère et un garçon. [...] (BV, pp. 13-14)

Les souvenirs du voyage organisé qu'il relate à partir de la page 13 datent d'une époque plus lointaine comme le démontre le passage suivant : « J'avais douze ans et je venais pour la première fois dans ce lieu. J'étais tout excité : ma première sortie à la campagne. » (BV, p. 14). Ces analepses avancent dans le roman de manière chronologique allant de plus anciennes aux plus récentes. Elles font revivre chez lui

d'autres souvenirs relatifs à sa voisine Cherifa : « Je n'avais toujours pas compris pourquoi nous étions partis à la campagne visiter le marabout et faire la fête. Pour moi, l'essentiel était d'avoir partagé ce moment avec Chérifa. » (BV, p. 16). Ici, le narrateur passe directement à la diégèse du récit second :

Je me sentais épié ; en tournant la tête, je remarquai la personne assise à mes côtés : un monsieur fripé par la misère, le visage émacié, mangé par une barbe. Il voulait se lever ; je lui fis de l'espace pour passer. Le bus s'était arrêté pour descendre des passagers puis s'était ébranlé. La pluie ne s'arrêtait pas. (BV, p. 16)

Le narrateur revient par la suite à son passé et reprend le fil de sa mémoire pour parler de Cherifa (BV, pp. 16-18), et revient encore une fois au moment présent. Ce procédé de narration caractérise tout le roman de Belaskri où les analepses se succèdent les unes après les autres. Les bribes de souvenirs qui se dissipent dans sa mémoire tout au long de l'histoire correspondent à ce que Genette appelle des analepses externes, c'est-à-dire qu'elles sont extérieures au récit premier et donc ne risquent pas d'être interférer avec lui puisqu'« elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel 'antécédent' »²¹⁶. Ainsi, ces souvenirs sont dans leur grande partie fragmentaires étant donné que la continuité du temps est suspendue par les commentaires qu'il fait intervenir sur les gens qui montent et descendent dans chaque arrêt de bus. Les souvenirs qui surgissent au moment où il traverse certains endroits comme « le Petit théâtre » et « le marché » sont considérés comme des analepses externes complètes, car ils rejoignent le récit premier et lui font plonger dans le passé « sans solution de continuité entre les deux segments de l'histoire »²¹⁷. Nous citons, entre autres :

Le bus s'était ébranlé à nouveau. J'avais vite reconnu la rue qui s'ouvrait sur le marché de la ville, [...]. Il y avait bien d'autres marchés dans la ville, celui-ci était le plus fréquenté. Gamin, j'accompagnais mon père de temps à autre ; je portais le couffin, il m'offrait une calentica bien chaude ; j'adorais. (BV, p. 65)

Dans d'autres passages, ils ne suivent pas le fil des souvenirs qu'il raconte, cela correspond aux analepses partielles²¹⁸ de Genette puisqu'un grand nombre d'entre elles

²¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 101.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 102.

s'achèvent en ellipse sans rejoindre le récit premier²¹⁹ comme c'est le cas dans les extraits que nous avons analysés plus haut.

3.1.2. La durée

Pour déterminer le statut des segments narratifs analeptiques, il convient de nous interroger sur la durée du temps de chacun d'entre eux afin d'établir une distinction entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Selon Genette, il existe quatre mouvements narratifs permettant de mesurer la vitesse temporelle dans le récit : l'ellipse, le sommaire, la scène et la pause.

L'ellipse est l'un des mouvements les plus utilisés dans *Le bus dans la ville*, le narrateur passe d'un souvenir à un autre en faisant plusieurs sauts temporels, parfois dans un même fragment analeptique, pour accélérer le rythme du récit second. Chez Belaskri, il est difficile de repérer la période temporelle qui a été éludée dans les souvenirs racontés, car il n'y a pas d'indices clairs qui permettent de mesurer la durée du temps sauté. Genette appelle « ellipse implicite » toute forme d'ellipse « dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative »²²⁰. Dans ce cas, le lecteur devrait prêter attention aux décalages chronologiques de certains événements pour déduire la période du temps passé. Il existe de nombreux exemples de cette forme d'ellipse dans le roman, nous citons :

Quelques mois après, ils avaient quitté la ville. Jamais plus aucune nouvelle d'eux. (BV, p. 41)

Tous voulaient dialoguer avec le poète maudit. Quelques années plus tard, le poète avait ravalé ses rêves. (BV, p. 53)

Des années plus tard, ce même endroit qui avait reçu nos amours, à Dalia et moi, avait été le théâtre d'un acte stupéfiant, ahurissant, un acte qui dépassait l'entendement humain. (BV, p. 63)

Dans ces exemples, nous pouvons comprendre qu'une période de plusieurs mois ou de plusieurs années s'est écoulée à partir des expressions telles que « quelques mois après », « quelques années plus tard », etc. mais il n'est pas possible de mesurer exactement combien de temps s'est passé après le déroulement de ces événements

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 140.

jusqu'au moment de l'énonciation. Dans l'ellipse consacrée à sa première sortie à la campagne avec ses voisins lorsqu'il avait douze ans. Nous pouvons déduire le temps exact qui s'est écoulé entre les deux souvenirs qu'il raconte à partir des expressions « j'avais douze ans » et « j'avais dix-sept ans » :

J'avais douze ans et je venais pour la première fois dans ce lieu. J'étais tout excité : ma première sortie à la campagne. [...] Dans la chaleur suffocante de l'après-midi, les ardeurs se sont un peu calmées. Avec ma voisine Chérifa, nous avons trouvé un coin tranquille au bord d'une petite rivière. Elle était venue chercher l'eau et je me suis proposé de l'aider. C'était une fille douce, gentille, qui ne sortait jamais seule. [...] Durant plusieurs années, nous avons partagé proximité et complicité. Elle savait l'heure à laquelle j'arrivais du lycée et faisait en sorte de d'avant. J'avais dix-sept ans quand nous nous sommes aimés [...]. (BV, pp. 14-16)

Certaines ellipses sont plus implicites que celles-ci, le narrateur passe sous silence sur un laps de temps d'une façon qui rend les événements racontés plus lacunaires de sorte qu'il paraisse impossible au lecteur de se situer par rapport à un point précis de l'histoire. Cette variante d'ellipse est appelée par Genette « ellipse hypothétique » qui « est impossible à localiser, parfois même à placer en quelque lieu »²²¹. Lorsque le narrateur se rappelle les gens qu'il a connus, il utilise fréquemment l'expression « un jour » pour évoquer la destinée de chacun :

Camille était resté longtemps auprès de nous ; jamais il n'avait voulu partir. Il s'était accroché malgré les tempêtes et les vents contraires. À l'intolérance qui grandissait, il répondait avec plus d'amour. Puis, il avait fini par céder, rompre. Un jour d'hiver humide, il avait quitté la ville. À jamais. (BV, p. 86)

Ah ! Leïla, la ravissante Leïla. Elle travaillait dans une grande entreprise de distribution et rendait des services à tous [...]. Un jour, elle est partie. Je ne l'ai pas vue partir, je n'étais pas là. Les copains continuaient à s'occuper d'elle, mais elle s'était épuisée. Elle n'avait plus la force de se battre ; le quartier avait changé et elle était de plus en plus mise à l'index. Elle s'était éloignée, avec ses enfants. Elle avait abdiqué. Elle avait laissé ses parents, enterrés au cimetière tentaculaire de la ville, ses amis, ses amours. Leïla... (BV, pp. 27-30)

Les seules ellipses marquées explicitement dans le récit sont celles qui sont reliées à l'évocation de la destinée des personnes qui lui étaient plus proches comme celle de son père où les laps du temps sont concrètement indiqués : « En traversant la chaussée, il fut

²²¹ *Ibid.*, p. 141.

fauché par un bus. Un mois après, il était parti. Sans bruit. Il avait survécu un mois sans parler. » (BV, p. 21) ou celle de son ami Toufik : « À la sortie, six mois après, il découvrait qu'il avait été rayé des effectifs. Deux ans sans travail. Il voulait reprendre ses études, interdit d'université. [...] » (BV, p. 48)

Là encore, toutes les ellipses que nous avons analysées, qu'elles soient explicites, implicites ou hypothétiques font partie des sommaires. Bien qu'un grand nombre de souvenirs racontés couvrent de longues périodes temporelles, la durée qui leur est déterminée est très courte dans le roman. Certes, la description des personnages et de certaines scènes est présentée en détail mais la vitesse du temps de la narration des événements est très rapide par rapport au temps de l'histoire. Dans le tableau des articulations narratives déjà échafaudé, nous pouvons remarquer que les séquences analeptiques du récit sont condensées en quelques pages et parfois en quelques lignes qui ne dépassent pas une demi-page. Par exemple, dans la première séquence narrative, le narrateur évoque sommairement le quotidien de trois familles qui habitait près de chez eux et retrace la destinée de six voisins seulement en quatre pages (BV, pp. 9-13). Ainsi, dans la cinquième séquence narrative, le narrateur résume en une seule page de nombreux épisodes de la vie de ses parents à savoir la maladie de sa mère et le remariage de son père, sa rencontre avec son demi-frère et le décès de sa mère (BV, pp. 24-25). Cette technique narrative permet de synthétiser ce qui s'est passé dans une période donnée afin d'arriver à l'élément le plus important pour la compréhension de la suite du récit.

Pour ce qui est de la vitesse du temps dans la diégèse, certains passages nous donne l'impression que la durée du temps de l'histoire correspond à celle du discours, car en lisant, nous pouvons estimer que le narrateur se charge de temps à autre d'évoquer certaines scènes en même temps qu'elles se produisent. Le cadre dans lequel les actions prennent place dans la diégèse est présenté à travers la mise en scène des passages dialogués et parfois par la répétition d'une action en même temps qu'elle se déroule pour reconstituer le cadre immédiat de l'action :

J'avais souri. « Vous n'avez pas honte ? Je suis mariée, j'ai quatre enfants. Je suis une femme respectable. » Dans le bus, une dame — dont je ne voyais que les yeux noirs et tristes — m'avait pris à partie ; je me suis excusé benoîtement et ai tourné la tête. Les passagers me regardaient avec réprobation. L'évocation de mes amis m'avait fait sourire ; elle l'avait pris pour elle. (BV, p. 68)

Comme il y a des passages racontés avec un rythme narratif rapide dans ce roman, il faut noter qu'il y a aussi des séquences narratives dans lesquelles la vitesse du temps est relativement ralentie ou suspendue. Celles-ci jouent un rôle important dans l'histoire puisqu'elles nous renseignent sur les sentiments du narrateur et sur l'intérêt qu'il accorde à certains lieux ou personnages dans le récit. C'est à travers les commentaires et la description qu'il fait de la ville et des personnages que nous pouvons déduire que certains souvenirs du passé sont plus significatifs voire plus précieux que d'autres dans sa vie.

3.1.3. La fréquence

Généralement dans les récits autodiégétiques, le recours à la répétition est une pratique courante chez le narrateur. La nature de ce qu'il raconte et les événements auxquels il participe l'obligent à recourir à ce mode de narration qui appartient à un système de relations que Genette classe en quatre types :

Entre ces capacités de « répétition » des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, "énoncé répété ou non. Très schématiquement, on peut dire qu'un récit, quel qu'il soit, peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois, n fois ce qui s'est passé n fois, n fois ce qui s'est passé une fois, une fois ce "qui s'est passé n fois. Revenons un peu plus longuement" sur ces quatre types de relations de fréquence.²²²

En effet, il existe deux modes dominants de fréquences événementielles dans *Le bus dans la ville* : le premier dit singulatif lorsque le narrateur raconte soit une seule fois des événements qui se sont passés une seule fois, soit plusieurs fois ce qui se répète plusieurs fois ; et le deuxième dit itératif lorsque le narrateur raconte une seule fois des actions qui se sont produits plusieurs fois. En ce qui concerne le mode singulatif, Bal emploie également le terme plurisingulatif²²³ pour désigner un événement qui se répète exactement selon le nombre de sa récurrence, et le terme varisingulatif²²⁴ pour désigner un événement qui se reproduit plusieurs fois mais ne se répète pas exactement selon le nombre de sa récurrence dans l'histoire. Chez Belaskri, la stratégie narrative de l'intrigue s'avère considérablement complexe avec l'alternance du passé et du présent qui provoque

²²² *Ibid.*, p. 146.

²²³ Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. *Op. cit.*, p. 111.

²²⁴ *Ibid.*, p. 111.

une sorte de brouillage dans le dispositif temporel de la narration. Les analepses contenues dans la diégèse interrompent à plusieurs reprises la continuité du récit premier sous la forme de *flash-backs*. Pour établir une frontière entre les deux niveaux temporels, le narrateur se charge de répéter les énoncés « le bus s'était arrêté » et « le bus s'était ébranlé » selon le nombre de fois qu'ils se produisent dans la diégèse. C'est donc par le biais de cette fréquence plurisignificative qu'il nous informe sur le cadre de l'action :

Le bus s'était arrêté pour descendre des passagers puis s'était ébranlé. La pluie ne s'arrêtait pas. (BV, p. 16).

le bus s'était remis en branle, secouant toutes mes certitudes et mes souvenirs. (BV, p. 27)

Le bus s'était ébranlé et mon cœur avec. Le conducteur manœuvrait pour contourner le carrefour et changer d'itinéraire. [...] La pluie ne s'arrêtait pas. (BV, p. 33)

Le bus s'était ébranlé à nouveau. (BV, p. 65)

Le bus s'était ébranlé, se frayant un chemin au milieu de cette foule de déclassés, échoués dans cette ville de malheur. (BV, p. 78)

La répétition du fait que le bus s'arrête et se met en branle n'est pas anodine, ces évocations sont en mesure de faire avancer le récit puisqu'elles servent à démontrer que son mouvement tient un rôle dynamique dans la diégèse de sorte qu'il participe à la progression de la trame narrative qui se construit au fur et à mesure que le narrateur se déplace dans sa ville. Ainsi, la reprise des descriptions, des commentaires et parfois des actions qui se produisent dans la diégèse nous donne l'impression que la narration se laisse bercer par le rythme répétitif. Si nous nous appuyons sur ces détails, nous pouvons nous rendre compte de l'amplitude même du déroulement du récit : La reprise des énoncés « Ah oui ! C'était ce satané bus qui n'avancait pas ; il faisait encore nuit et je ne distinguais toujours rien. » (BV, p. 13), « Quel matin, dans cette ville ! La pluie, le noir de la nuit qui ne voulait pas s'effacer : pourquoi étais-je là ? Pourquoi avoir pris ce bus ? » (BV, p. 18), « Le jour se levait et je commençais à percevoir les murs de ma ville, envahie de boue rouge et de débris de toutes sortes. » (BV, p. 33) et « Dans un bus. Le bus de la ligne A. J'étais sorti tôt ce matin pour découvrir la ville. [...] À bord de ce bus fantôme, je redécouvrais la ville et son passé, le mien, démoli. Je la trouvais résignée, abandonnée à la prédation et à la saleté. » (BV, p. 76) donne l'impression que le temps

s'écoule lentement ce qui nous laisse supposer que la durée de sa visite ne dépasse pas une journée.

D'ailleurs, dans le récit second, nous trouvons bien entendu que certains événements du passé ne sont racontés qu'une seule fois même s'ils se sont produits plusieurs fois. Ces souvenirs sont pour la plupart basés sur le type singulatif, alors que les événements qui se sont répétés plusieurs fois sont basés sur le type itératif comme ceux qui concernent le quotidien de ses voisins, ses rencontres avec Leila et les moments qu'il a passés avec ses amis dans le Petit théâtre, le marché de la ville, etc. tel qu'il est illustré dans le tableau des articulations narratives²²⁵.

3.2. Le temps dans *Alger, le cri*

3.2.1. L'ordre

Il est important de signaler que le récit *Alger, le cri* présente sur le plan narratif certaines particularités qui se rapprochent notablement de celles du journal intime. La façon dont sa chronologie est structurée et l'usage du présent de l'indicatif nous donnent l'impression d'immédiateté que nous trouvons généralement dans ce genre d'écriture intime dans lequel le diariste rapporte son quotidien en montrant « la transformation continue de sa subjectivité, qui en manifeste l'identité et qui permet le recul à soi et à son temps »²²⁶. Même si l'écriture de Toumi obéit à cette narration faite d'une « suite d'événements en relation de contingence les uns aux autres »²²⁷, ce rapprochement demeure toutefois approximatif puisqu'il n'est pas explicitement déclaré dans son récit mais cela n'exclut pas la possibilité de le prendre pour un journal intime.

Concentrons-nous maintenant sur son organisation temporelle à laquelle s'intéresse principalement ce chapitre. *Alger, le cri* se compose de huit parties ayant, chacune d'entre elle, un présent qui leur est propre sur une certaine période du temps. Le narrateur homodiégétique, qu'est l'écrivain même du récit, raconte sous la forme d'un monologue intérieur ses introspections, ses souvenirs et ses impressions sur sa ville le jour au jour en suivant un processus plus ou moins linéaire. De ce fait, le récit de Toumi se développe dans un va-et-vient entre le présent et le passé, c'est-à-dire en fonction de

²²⁵ Voir le Tableau 5 (les articulations narratives dans *Le bus dans la ville*.)

²²⁶ Braud, M. (2006). *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel*. Paris : Seuil., p. 113.

²²⁷ Braud, M. (2009). Le journal intime est-il un récit ? *Poétique* 4(160). Paris : Seuil., p. 387.

deux axes majeurs : le premier est le temps de l'histoire, celui de la diégèse où les événements sont structurés selon un ordre chronologiquement linéaire ; et le deuxième est le temps du récit, celui de la rétrospection qui est structurée de façon non-linéaire. Voici présentées les articulations narratives qui nous permet de mettre en évidence les différentes formes d'anachronies dans le récit :

La première partie nous donne le premier indice temporel dans son intitulée, « Terrasse d'avril », ce qui nous laisse supposer que les événements de cette partie se déroulent au mois d'avril. Le narrateur ne fournit aucune autre indication temporelle précise sur le moment de l'énonciation dans le début du récit, il se contente de rappeler qu'il contemple sa ville de sa terrasse en mettant l'accent sur son humeur et sa vie en faisant quelques retours en arrière pour évoquer certains événements du passé qu'il écrit en italique dans le récit comme nous le voyons dans ce passage :

Décembre 1978, Boumediene est mort ! ce jour-là, je faisais mes devoirs sous le néon de la seconde cuisine de l'appartement, transformée en salle d'études. [...] en 1980, à El Asnam. Sur la terrasse, comme tous les jours, je comptais consciemment les cargos. Le sol s'est alors dérobé, [...]. (AC, p. 22)

Le narrateur n'évoque pas seulement ce qu'il se souvient de son passé, il fait intervenir le discours d'autres personnages pour faire revivre certaines scènes comme nous le voyons dans cet exemple : « Moi je suis né le jour du Mouloud, je n'ai pas crié, *'l'infirmière a dû te secouer violement par les jambes pour te faire crier. Lorsque tu as enfin poussé ton cri, on aurait dit un cri de colère !'*. » (AC, p. 23).

Dans la deuxième, la troisième et la quatrième parties du récit qu'il consacre à son voyage à Tunis, le déroulement temporel paraît relativement flou puisqu'il transcrit son quotidien en partageant seulement ses impressions sur les endroits visités. Les temps verbaux conduisent dans certains passages à nous demander s'il existe une coïncidence entre le temps du récit et celui de l'histoire ou s'il éclipse leur distance narrative au profit des événements qu'il relate :

Je quitte Sidi Bou Saïd à bord d'un taxi jaune, direction Avenue Habib Bourguiba. Alger me poursuit, la voix de Hasni s'échappe de l'autoradio et déchire la nuit tunisoise. Pour une fois, la sono du taxi est bonne, je lui demande de monter le son. On emprunte ma route préférée, la route de La Goulette vers Tunis, funambule de bitume entre deux eaux. (AC, p. 41)

La cinquième partie couvre une période bien précise « C'est Ramadhan. La nuit a renversé le jour (AC, p. 101). Le narrateur ne nous donne que peu d'indications temporelles explicites sur les moments durant lesquels il expose sa situation actuelle : « Ce soir, les rues seront pleines, les trottoirs encombrés, les boutiques et les cafés ouverts, j'ai la tête et le corps à l'envers, prêt à vivre ces soirées de délivrance collective » (AC, p. 101) « je rejoindrai la Place des Martyrs, puis le Bastion 23 et Padovani. J'y retrouverai le concert de *chaábi*, les joueurs de pétanque, les petits manèges, le poney incongru et les pêcheurs à la ligne, immobiles, dos tourné et regard perdu dans l'encre de la mer. » (AC, p. 102), « Le concert se termine déjà, je dois retrouver mon corps, me lever et marcher, reprendre le rythme de la ville » (AC, p. 104). Il nous transporte des fragments de pensées en faisant parfois un retour au passé historique de son pays : « En novembre 2001, la boue a charrié les corps vers la mer, créant cette promenade qu'on appelle aujourd'hui l'Esplanade du Millénaire. C'est la mort qui a révélé ces sublimes ouvertures sur la mer, 133 morts, chiffre officiel. » (AC, p. 105) « Décembre 2007, un bruit sourd emplît l'atmosphère d'Alger, le ciel a brutalement viré au gris, les rues se sont vidées, une bombe a explosé au Palais du Gouvernement, l'immeuble aux mille fenêtres. » (AC, p. 108) ou en faisant revivre des événements de son propre passé : « *un jour je l'ai vue, celle qui m'a fait crier, celle qui m'a secoué les jambes, la sage-femme de la clinique de Saint-Eugène.*²²⁸ » (AC, p. 91).

Dans la sixième partie, écrite trois mois après la précédente, le narrateur consigne ses réactions immédiates sur l'atmosphère des jours de « l'Aïd El Kébir » en faisant plusieurs retours aux souvenirs de son enfance qui se déclenchent dans sa mémoire par l'odeur du sacrifice :

Il est 6 h du matin, réveille-toi, va vite chercher la viande de mouton, il faut préparer le couscous. Mon père vient de mourir, j'ai passé trois interminables jours à manger de la viande de mouton, elle a désormais pour moi le goût de la mort. Juste avant l'enterrement, un jeune homme s'est approché de moi, vous ne me connaissez pas, m'a-t-il dit, je ne connais pas votre père, mais voilà, nous sommes cousins. (AC, pp. 118-119)

La période durant laquelle il partage son quotidien dans cette partie réveille chez lui les souvenirs les plus marquants de son passé. Ceux-ci font spécifiquement écho à la fête de l'Aïd comme nous le voyons dans l'énoncé analeptique précité et en témoignent

²²⁸ L'italique du roman.

les réminiscences suivantes : « Il fait toujours beau dans mes souvenirs d'Aïd. » (AC, p. 125), « c'est *l'Aïd* ! je cours vers la porte mystérieuse qui mène au jardin pour rejoindre la jungle de mon enfance » (AC, p. 128) « Dans mes souvenirs d'Aïd, le soleil est figé, la terre est sèche, l'air est lourd, les promesses d'avenir toujours indéchiffrables. Seules les odeurs s'échappent des souvenirs, en effluves perdues dans le présent » (AC, pp. 130-131). Qu'elles soient heureuses ou tristes, les analepses qu'il introduit sont faites dans leur grande partie pour exprimer la nostalgie de l'enfance et répondent toutes à son besoin d'en garder une trace dans son récit.

Tout comme dans les parties précédentes, les analepses qui se greffent sur le récit premier dans les deux dernières parties d'*Alger, le cri* répondent à leur tour à son fort besoin de revivre les événements les plus marquants de sa vie et du passé de son pays tel que l'incident de décembre 2007 qu'il a déjà évoqué dans la cinquième partie, les souvenirs qu'il garde de Bordj-Menaïel et de la maison de ses grands-parents, etc. Nous pouvons estimer que l'usage qu'il en fait entraîne une prise de conscience de son présent parce qu'elles lui sont toutes subordonnées.

Si nous comparons *Alger, le cri* avec le premier roman du corpus, nous constatons que ses anachronies sont peu nombreuses, elles représentent environ vingt pages du récit et sont d'ailleurs toutes des analepses externes à ce qui se passe dans l'intrigue. L'écrivain attache beaucoup d'importance à l'ordre des événements du récit premier, nous pouvons remarquer qu'il commence en avril et s'achève en 31 décembre, la seule date mentionnée explicitement.

3.2.2. La durée

Les mouvements narratifs qui régissent *Alger, le cri* sont à découper en deux catégories en fonction de sa double structure temporelle. Les variations de vitesse du récit premier et du récit second créent des jeux temporels par l'alternance d'une narration simultanée et autre ultérieure. Nous pouvons de ce fait identifier trois mouvements narratives majeurs dans le récit de Toumi : les pauses, les ellipses et les sommaires.

Il existe deux types de pauses dans ce récit : le premier, qu'est la pause descriptive, ne ralentit pas le rythme de la narration dans la mesure où ce type de pauses est plus court que le seconde alors que ce dernier, la pause commentative, affecte considérablement le déroulement des événements dans le sens où le narrateur privilège le commentaire au détriment de la description ce qui explique pourquoi le rythme de l'histoire est ralenti

dans les passages commentatifs. Ce glissement de la description au commentaire joue un rôle important dans la structure temporelle du récit. Dans ces exemples où il parle de la Tunisie, les pauses descriptives ne couvrent que quelques lignes de la narration alors que les pauses commentatives occupent une large place par rapport au temps de l'histoire : dans le premier exemple, les descriptions n'entraînent pas une suspension dans l'histoire puisqu'elles sont concises ; dans le second, le temps du récit est complètement effacé vu que le commentaire est relativement long. Le narrateur partage ses impressions sur Alger et Tunis d'une manière qui nous fait ressentir que l'écoulement du temps est suspendu :

Je quitte Sidi Bou Saïd à bord d'un taxi jaune, direction Avenue Habib Bourguiba. Alger me poursuit, la voix de Hasni s'échappe de l'auto-radio et déchire la nuit tunisoise. Pour une fois, la sono du taxi est bonne, je lui demande de monter le son. On emprunte ma route préférée, la route de La Goulette vers Tunis, funambule de bitume entre deux eaux. Nous longeons des cargos assoupis sur les quais, les lumières de Tunis clignotent au loin, Hasni sanglote, je ferme les yeux, je quitte Tunis pour rejoindre Hasni, je suis au cabaret, à la Madrague ou à Canastel, sur la corniche oranaise. Je deviens le son du synthétiseur, je suis la voix qui hurle, le corps qui chaloupe, qui se frotte aux inconnus, je suis la sève qui monte, la douleur qui sourd, je suis Hasni qui crie son amour déçu. Avec la danse, les corps et les âmes se rapprochent, la fumée brûle mes poumons, ma nausée rejoint la douleur du manque. (AC, p. 41)

À Tunis mon sommeil est lourd, compact, mon lit devient sarcophage. A Alger, je me réveille de plus en plus tôt, j'ai conscience que ma vie s'écourte. J'aime sursauter au cri énervé des mouettes qui planent sur Alger, qui les égorge ? J'ai du mal à émerger, comme ville s'éveillant dans sa brume. Parfois, elle se pare de rose, d'orangé et de pourpre, lorsqu'elle décide de faire sa majestueuse. La mer scintille alors dans le rouge du ciel, les lumières encore allumées font écho au dégradé de rose, les nuages s'agglomèrent au-dessus des montagnes, striant le feu du soleil qu'elle dévoile peu à peu. Toujours inaccessible, maîtresse du jeu, reine du tout ou rien, excessive dans sa pudeur, toujours extravertie étrangère du peu, Alger est une montagne russe doublée d'un train fantôme, un manège incessant, sans fête foraine [...]. (AC, p. 44-45)

En effet, les pauses descriptives et commentatives sont fréquemment utilisées dans le récit, le narrateur accorde plus d'importance à la description des lieux et de son humeur, et met l'accent sur le temps de la narration par rapport à celui de l'histoire. A première vue, sa description laisse supposer que le monde représenté dans le récit ne ressemble pas au monde réel, les détails ambigus qu'il en donnent deviennent de plus en plus visibles au fur et à mesure que la narration avance. Il se contente de décrire la ville dans laquelle il vit en faisant recours à des stratégies rhétoriques et des figures

métaphoriques soigneusement choisies pour créer chez le lecteur l'impression que sa ville est étrange, et donc pouvoir atteindre l'intention précise du récit.

Ce qui nous permet de dire que le narrateur ne raconte pas le jour au jour son quotidien ce sont également les laps de temps qui marquent certains passages des événements racontés et la manière d'éliider le temps dans le début et à la fin de chaque partie de son récit. Il faut d'abord rappeler que, selon Genette, les ellipses peuvent être explicites, implicites ou hypothétiques. Dans *Alger, le cri*, les omissions temporelles sont pour la plupart non qualifiées et donc seront considérées comme étant des ellipses hypothétiques. Plusieurs passages démontrent qu'elles ne peuvent être déduites qu'à partir des sous-entendus qui nous informent sur les décalages chronologiques dans la continuité narrative, car le lecteur ne peut pas deviner combien de temps s'est écoulé entre les événements racontés comme nous le remarquons dans l'exemple suivant :

Je suis fait du roc de la montagne d'Alger, je suis un infime morceau de ce roc, je porte les stigmates de la ville, de son histoire, je suis un fantôme, parmi les fantômes. Le manque est là, bien réel, palpable, je dois impérativement quitter Tunis, je veux respirer, rejoindre les limbes d'Alger, saluer la mort et reprendre avec elle ma silencieuse vie de couple.

J'ai quitté Tunis, je suis dans l'entre-deux, là où les souvenirs surgissent. Le serpent m'appelle, je pars le rejoindre. (AC, p. 96)

La seule ellipse indiquée de façon explicite dans le récit est celle qui se trouve au début de la sixième partie du récit où le narrateur passe volontairement sous silence une période de trois mois dans laquelle il n'a pas écrit : « Décembre est arrivé sans prévenir, les mots ont disparu. J'ai passé trois mois sans écrire, trois mois à me sentir coupable » (AC, p. 117). Nous savons que le récit s'écoule sur quelques mois, et de ce fait, il est possible de dire que le narrateur escamote plusieurs événements de sa vie quotidienne pour accélérer la vitesse de la narration non seulement par les ellipses mais aussi par le biais des sommaires. Puisqu'il n'est pas aisé de raconter tout ce qui se passe autour de lui pendant la période de la rédaction de son récit, il recourt à ces techniques narratives comme procédés rythmiques lui permettant de rendre sa narration plus succincte. En lisant le récit, nous constatons que les événements liés à son quotidien ne sont présentés que sommairement et de façon extrêmement rapide. Ce sont donc les pauses descriptives et commentatives qui animent la trame narrative puisqu'elles instaurent une sorte d'équilibre à la vitesse des séquences événementielles qui constituent l'ensemble du récit comme nous le voyons dans l'extrait suivant :

C'est Ramadhan. La nuit a renversé le jour. Ce soir, les rues seront pleines, les trottoirs encombrés, les boutiques et les cafés ouverts, j'ai la tête et le corps à l'envers, prêt à vivre ces soirées de délivrance collective. Je sortirai pour me perdre dans la foule, je descendrai le boulevard Mohamed V, traverserai la Place Audin pour rejoindre la Grande Poste et suivre la rue Ben M'hidi. Je slalomerai sur les trottoirs, ivre des bruits et de l'agitation, je rejoindrai la Place des Martyrs, puis le Bastion 23 et Padovani. J'y retrouverai le concert de chaâbi, les joueurs de pétanque, les petits manèges, le poney incongru et les pêcheurs à la ligne, immobiles, dos tourné et regard perdu dans l'encre de la mer. (AC, pp. 101-102)

D'ailleurs, nous pouvons voir que les anachronies se présentent à leur tour sous forme de sommaires. Ces derniers interrompent la continuité du récit premier sans pour autant ralentir la vitesse de la temporalité du récit second.

3.2.3. La fréquence

Etant donné que la narration se fait au présent chez Toumi et la majorité des événements qu'il raconte de son quotidien sont transcrits le jour où ils se sont produits, nous pouvons constater que le mode le plus fréquent dans son récit est le mode singulatif, en particulier, ce que Bal appelle le mode varisingulatif. Ceci consiste à répéter plusieurs fois ce qui se produit un certain nombre de fois sans donner de l'importance au nombre de sa répétition²²⁹ ce qui crée l'illusion d'une narration simultanée :

Je guette Alger de ma terrasse, elle est là, tapie à mes pieds, comme ramassée, prête à bondir. (AC, p. 14)

De ma terrasse, je vois Alger comme mon reflet, complexe, illisible, impénétrable, moi éclaté, choc culturel, choc du relief. (AC, p. 16)

De la pénombre de ma terrasse, je devine les rues étroites et en lacets, anneaux d'un perfide boa qui étrangle quotidiennement ses habitants. (AC, p. 18)

Sur la terrasse, comme tous les jours, je comptais consciencieusement les cargos. (AC, p. 21)

Sur ma terrasse, les mots se tarissent, seul subsiste le bruit de l'eau qui coule de la montagne blessée [...]. (AC, p. 149)

Ce type de fréquence lui permet de reprendre de nombreuses réflexions à chaque fois que l'action se répète d'un jour à l'autre en fonction de son humeur. L'expression

²²⁹ Bal, M. (2009). *Narratology : Introduction to the theory of narrative*, *Op. cit.*, p. 111.

« sur la terrasse, comme tous les jours » dans l'extrait ci-dessus est un indice de répétition de la même action, et peut refléter la lassitude qu'il éprouve dans sa vie quotidienne.

L'emploi de la répétition est assez fréquent dans le récit, il a aussi à voir avec la psychologie du narrateur de sorte que celle-ci apparaisse comme une dimension non négligeable dans la construction du sens de l'histoire, car elle nous informe sur son rapport à sa ville qui est la source de toutes ses contradictions et ses troubles psychiques. De surcroît, elle nous permet d'avancer l'idée qu'il ne reprend que les scènes qu'il considère comme étant importantes et qu'il revient plus souvent à tout élément lui permettant de mettre l'accent sur l'ambivalence de sa ville. Ce sont plutôt les événements qui ont un rapport étroit avec sa ville qu'il s'attache à transcrire sous de multiples formes. La scène de sa naissance qu'il répète plusieurs fois illustre avec pertinence ce que nous avançons :

Moi je suis né le jour du Mouloud, je n'ai pas crié, « l'infirmière a dû te secouer violemment par les jambes pour te faire crier. Lorsque tu as enfin poussé ton cri, on aurait dit un cri de colère ! ». (AC, p. 52)

Alger s'engouffre en moi et me crie, au milieu des jasmins et du ciel toujours bleu égal de Tunis : reviens ! Mes mots, eux, ne crient pas, ils m'étouffent, je ne suis ni Khaled, ni Hasni, ni Djanet, ni Abdou, moi, quand je suis né, je n'ai pas crié. Crier, c'est la possibilité d'une vie. (AC, p. 55)

Je suis né avec cette impossibilité du cri, à Saint-Eugène, au pied de sa corniche décadente, dans l'une de ces maisons qui portent leurs tourelles en vestige, pas très loin de la « maison hantée », devenue jardin d'enfants, une vague histoire de fantômes encore la mort. Sur les fenêtres de sa véranda donnant sur la route, on a peint un Mickey figé, au sourire de Joconde, c'est la maison hantée, les enfants disent que la nuit, une nurse s'occupe d'eux. (AC, p. 35)

Le recours au mode répétitif permet de mettre l'accent sur les événements les plus marquants dans la conscience du narrateur et donc nous pouvons constater que le fait de revenir le plus souvent au thème du cri renvoie à l'intérêt qui lui est accordé non seulement dans sa vie mais aussi dans le cadre du récit. Il s'agit de montrer comment cette impossibilité du cri exerce une influence considérable sur sa situation actuelle et sur son écriture elle-même.

3.3. Le temps dans *La belle et le poète*

3.3.1. L'ordre

L'agencement narratif du temps dans *La belle et le poète* se distingue des autres romans du corpus en ce que l'auteure a recours ici à une chronologie empruntée au modèle traditionnel qui consiste à respecter l'ordre de la succession des événements dans son ensemble dans le souci de maintenir une certaine vraisemblance à l'histoire racontée. Sa structure narrative n'est pas loin de ces trois divisions que suggère Paul Larivaille dans l'ouvrage collectif *La lecture du roman* (1984) : « Tout récit s'ouvre sur une situation initiale qu'un événement viendra perturber. Cet événement, qui servira de déclencheur à un processus de transformation, mènera à une modification substantielle de cet état premier en un état nouveau »²³⁰, force est de dire que le roman d'Amèle El Mahdi semble à son tour être organisé selon des séquences qui correspondent parfaitement à ces divisions de sorte que la chronologie de ses événements, bien qu'elle soit linéaire, pourrait subir des distorsions. L'ordre temporel de ce roman se divise en trois séquences que nous schématisons dans le tableau ci-dessous comme suit :

Structure narrative du roman	Chapitres	Les anachronies
Situation initiale	Chapitre 1, 2, 3 et 4 (BP, pp. 15-37) : naissance et enfance d'Abdallah	Prolepse : (BP, p. 15)
Trame de l'intrigue	Du chapitre 6 au chapitre 11 (BP, pp. 39-70) : sa rencontre avec son amante Fatna. Du chapitre 13 au chapitre 26 (BP, pp. 71-132) : la sanction d'Abdallah de sa ville et le mariage forcé de son amante.	Première analepse : externe. (BP, p. 55) Deuxième analepse : externe. (BP, p. 61) Troisième analepse : externe. (BP, p. 73) Prolepse : (BP, pp. 107-109) Quatrième analepse : interne. (BP, p. 123) Cinquième analepse : interne. (BP, pp. 130-131)

²³⁰ Paquin, M. & Reny, R. (1984). *La lecture du roman : une initiation*. Mont-Saint-Hilaire [Québec] : La Lignée, p. 50.

	Du chapitre 27 au chapitre 30 (BP, pp. 133-153) : retour d'Abdallah, le divorce de Fatna et ses rencontres	
Situation finale	Du chapitre 31 au chapitre 38 (BP, pp. 155-185) : l'exil d'Abdallah après la perte de sa bien-aimée.	Prolepse : (BP, p. 185)

Tableau 6 : l'ordre temporel de *La belle et le poète*.

L'auteure présente dès les premières pages un cadre spatio-temporel bien déterminé. Elle commence par la naissance du protagoniste Abdallah en 1871, puis elle retrace son enfance, sa jeunesse ainsi que son parcours personnel et professionnel, et enfin clôture le roman avec sa mort en 1921 (BP, p. 185).

La juxtaposition de l'ordre du récit et l'ordre de l'histoire nous permet de constater que ce roman est fait de plusieurs passages anachroniques qui sont pour la plupart des analepses extérieures au récit. Notons d'abord qu'il existe quelques séquences proleptiques comme celles que nous retrouvons dans l'incipit et l'excipit du roman où l'auteure évoque le moment de la naissance d'Abdallah et son destin déjà anticipé par son père, pour éveiller la curiosité du lecteur sur la trajectoire exceptionnelle de ce personnage, ou encore à la fin du récit qui se termine par des anticipations :

Il était loin de se douter que cette nuit allait voir naître un homme au destin exceptionnel » (BP, p. 15)

Abdallah ben Kerriou sera gratifié d'honneurs et de lauriers posthumes hors du commun. Ses poèmes seront chantés dans les quatre coins du pays. Reconnu comme un grand poète à l'âme sensible, au verbe juste et au talent indéniable, il sera surnommé le poète du Sahara. Son nom sera associé à ceux des grands poètes du Maghreb. (BP, p. 185)

De plus, il n'y a que peu d'analepses qui servent d'éclairage d'un événement passé ou viennent combler une séquence déjà racontée pour la compréhension de la diégèse. Ce roman présente dans son ensemble deux types d'analepses extérieures, le premier type est lié au passé du protagoniste comme le démontre le passage suivant :

Il faut rappeler qu'après son retour et quelques mois seulement après qu'il eut rejoint son poste de adel à Ghardaïa, Abdallah ben Kerriou avait dû affronter de nouveaux problèmes. Un rapport avait été rédigé par un cadî du nom de Sefari Mohamed Yagoubi signalant le penchant du nouveau adel pour la boisson. « Ce qui le rend inapte à exercer son métier » écrivait-il. (BP, p. 159)

Le second type, dont l'usage est constant par rapport au premier, se limite seulement à l'explication des faits historiques. Nous citons par exemple un petit passage de la biographie de Cheikh Ali Ben Salem à laquelle l'auteure consacre tout un chapitre :

Les Ben Salem descendaient des Ouled Zaanoun de la tribu de Beni Hilal qui s'établit dans la région de Laghouat au dixième siècle. Ils firent partie des grandes familles qui tinrent les rênes du pouvoir à Laghouat. Aghas et bachaghas de père en fils pendant toute l'époque ottomane, ils le restèrent jusqu'au début de la guerre de libération. Après la mort de son père à Boghar en 1849 et celle de son oncle Yahya en 1853, tous deux tués par l'armée française, cheikh Ali Ben Ahmed Ben Salem fut nommé agha de Laghouat après la prise de la ville. En 1866, il fut sacré bachagha [...]. (BP, p. 61)

Amèle El Mahdi revient tout au long du roman vers le passé et insère des références temporelles historiques pour avoir un aperçu sur quelques personnages qui participent à l'intrigue du récit ou pour présenter les événements qui lui sont reliés, mais ceux-ci, que nous considérons comme des micro-récits, n'y ajoutent pas grand-chose parce qu'elles sont extérieures à l'intrigue racontée.

3.3.2. La durée

Il convient de rappeler que *La belle et le poète* est un roman biographique qui retrace la vie entière d'un personnage en 38 chapitres. Transcrire son quotidien et ses expériences en environ 170 pages nécessite une manipulation particulière du rythme temporel afin de pouvoir accélérer ou ralentir les événements qui sont jugés plus ou moins importants dans la diégèse. C'est pour cela que l'auteure a recours aux quatre mouvements narratifs : l'ellipse, le sommaire, la pause et la scène.

Dans ce roman, les ellipses et les sommaires sont utilisés de manière abondante dans le but de faire avancer les événements secondaires à l'intrigue. L'auteure prend un soin particulier aux articulations temporelles qui touchent à la vitesse narrative des épisodes racontés. Sa façon de séparer les événements par les ellipses, de les relier ou les juxtaposer aux sommaires illustre sa volonté d'être fidèle à la réalité ou du moins de lui garantir une certaine vraisemblance. Comme nous pouvons le constater, les ellipses explicites sont plus nombreuses par rapport à celles qui sont implicites dans le roman. Elle ne manque pas de préciser la durée omise à travers des expressions telles que « deux jours plus tard », « un mois plus tard », etc. ou à travers des datations qui nous laissent facilement nous situer dans le temps de l'histoire :

Deux jours plus tard, la jeune esclave lui remit un petit mot de la part de sa maîtresse. (BP, p. 51)

Deux autres longues années passèrent. Abdallah vivait dans une solitude quasi-totale. (BP, p. 125)

Douze mois passèrent avant qu'elle n'arrive à lui faire parvenir cette lettre émouvante qui fit dire à Abdallah : Voulant me réconforter, Fatna envoya une lettre Je l'ai ouverte et les larmes de mes yeux s'écoulèrent. (BP, p. 161)

Il reprit son travail de adel à Ghardaïa décidé à ne plus s'occuper que de son travail et de ses propres affaires. Grand bien lui fit car cela lui valut la promotion au poste de bachadel en 1916. Une année plus tard, il eut l'occasion de visiter. En ces temps-là le voyage de Laghouat à Alger était une vraie expédition. Et Ben Kerriou n'avait jamais été plus loin que Sidi Makhoul au nord de Laghouat. (BP, p. 170)

Abdallah ben Kerriou mourut en automne, le 27 octobre 1921. Il avait à peine cinquante ans. (BP, p. 185)

Il en est de même que l'auteure a parfois recours aux ellipses implicites. Si nous prenons l'incipit du roman, nous remarquons qu'elle passe sous silence certains détails qui pourraient être moins pertinents des premières années de l'enfance du protagoniste ou en raison du manque des données historiques qui lui sont propres. Elle n'indique pas précisément combien de temps s'est écoulé entre sa naissance et la période durant laquelle son père l'a envoyé à la *mahad'ra*, nous ne pouvons déduire cette omission qu'à partir de quelques indices à l'instar de « dès qu'il fut l'âge de parler » qui illustre que nous avons affaire à une ellipse implicite :

En l'an 1871 naquit Abdallah fils de Mohamed ben Tahar ben Noui surnommé Ben Kerriou et de Oum Noun bent Ahmed. Le petit Abdallah qui avait déjà une sœur, Oum El Kheir, eut trois autres frères : Mohamed, Ali et Larbi.

Dès qu'il fut en âge de parler, on l'envoya à la *mahad'ra* afin d'apprendre le Coran comme tout petit musulman.

Les années de cette tendre et insouciante enfance furent sans doute les plus belles années de la vie de Abdallah ben Kerriou. (BP, p. 15)

Ou encore, comme nous le voyons dans les extraits suivants où l'auteure évoque certains événements vécus par Abdallah pendant son enfance et plus tard dans sa jeunesse sans préciser la distance temporelle omise. Il s'agit dans ce cas des ellipses hypothétiques

qui sont, pour reprendre le propos de Genette, « impossible[s] à localiser »²³¹ Nous citons, entre autres :

Un jour, deux petites filles vinrent se joindre aux élèves de la mahad'ra. Elles étaient propres, bien habillées et semblaient différentes des autres fillettes de l'école. (BP, p. 39)

Un jour, Abdallah se posta comme à son habitude et attendit les deux fillettes mais celles-ci ne vinrent pas ce jour-là, ni le lendemain ni le surlendemain. (BP, p. 44)

Un jour en rejoignant son lieu de travail, Abdallah ben Kerriou aperçut deux jeunes femmes devant la porte de la maison du bachagha. Il reconnut tout de suite Fatna. Abdallah ne l'entrevit que l'espace de quelques secondes. Quelques secondes qui le ramenèrent plusieurs années en arrière. (BP, p. 49)

Mis à part les ellipses, les sommaires présentent un aspect particulier du rythme narratif du roman *La belle et le poète* puisque ce sont eux qui permettent de parcourir rapidement les événements qui ne valent pas la peine de s'y attarder en condensant le temps de la narration de manière qu'il soit inférieur à celui de l'histoire (TR<TH). Il est à noter que les analepses déjà citées sont également des sommaires, car ces derniers, comme l'atteste Genette, « ressortissent de ce type de narration »²³². L'auteure les utilise souvent pour donner rapidement un aperçu historique d'une longue période passée en quelques lignes. Elle les utilise d'ailleurs pour résumer une partie de la vie du protagoniste sans forcément préciser depuis quand il s'est écoulé comme l'illustrent ces deux exemples :

Souffrant de la rudesse et de la méchanceté de sa belle-mère, Abdallah se réfugia dans les études. Il apprit la langue, la grammaire, le fiqh et l'astronomie. Il passait le plus clair de son temps fourré dans les livres qu'il trouvait soit chez son père soit chez ses maîtres qui voyant en lui un élève sérieux et studieux n'hésitaient pas à lui en procurer. Il s'intéressa tout particulièrement à Les Laghouatis crurent que Ben Kerriou extrayait l'or de différents métaux. On raconte qu'il confiait ses lingots d'or à un homme du nom de Boucherit qui les lui vendait à un bijoutier juif pour dix-huit douros le lingot. (BP, p. 17)

Abdallah passa trois ans au service du bachagha tout en poursuivant ses études de droit. Puis son père lui ayant trouvé un poste au tribunal de Laghouat, il y travailla comme secrétaire. Il ne fut recruté comme auxiliaire de justice qu'en

²³¹ Genette, G. (1972). *Figures III. Op. cit.*, p. 146.

²³² *Ibid.*, p. 131.

1897 lorsqu'il obtint le diplôme de adel qui lui fut délivré par le conseil des cadis sur proposition de ses maîtres Cheikh ben Eddine et Mohamed ben Larbi qui se trouvait être son cousin. Il rejoignit son ami Mabrouk El Djoudi qui occupait le poste de adel au tribunal de Laghouat depuis trois ans déjà et qui espérait être promu rapidement au poste de bachadel pour pouvoir aller à Alger passer l'examen qui lui permettrait de remporter le grade de cadi. (BP, p. 48)

Un autre type de mouvement narratif vient rythmer le temps est également la scène. Ce roman compte plus de quarante scènes dialoguées, celles-ci instaurent une rupture temporelle dans la narration, car elles produisent « l'illusion d'une égalité temporelle entre le temps de la fiction et le temps de la narration »²³³. Certaines scènes sont beaucoup plus courtes que d'autres, elles peuvent faire l'objet d'une seule phrase comme nous le constatons dans l'exemple suivant où l'auteure interrompt la narration pour rapporter les paroles de la belle-mère d'Abdallah : « Elle ne voulait pas de chien dans la maison. Abdallah tint bon et refusa de se débarrasser de Boubi. La belle-mère utilisa alors son ultime atout : - On verra ce que ton père dira de tout cela. » (BP, p. 21) De la même façon, elle se charge de rapporter les paroles des personnages en les interrompant parfois par des passages narratifs pour décrire leurs sentiments, leurs pensées ou pour exprimer quelque chose sur le moment présenté. En guise d'exemple, nous citons la scène qui se déroule entre Abdallah et la maîtresse de Fatna :

En apprenant ce qui était arrivé et toutes les souffrances qu'avait endurées Fatna, Abdallah ne put re tenir ses larmes. Puis se ressaisissant, il dit à la servante :

- Je vais te donner une lettre pour ta maîtresse. (BP, p. 50)

A ce moment-là, la scène s'interrompt par une séquence narrative pour informer le lecteur sur les détails de l'action et lui donner une image plus claire de l'instant présenté :

L'esclave fut prise de panique. Si sa maîtresse la grande et belle Fatna avait été rouée de coups, que lui ferait-on à elle si jamais elle se faisait attraper. Elle se mit à pleurnicher :

- Non, non sidi on me tuerait.

Ben Kerriou réfléchit un moment et dit :

- Dans ce cas, je vais te faire répéter un poème jusqu'à ce que tu l'apprennes par cœur puis tu iras le réciter à ta maîtresse.

Soulagée la petite servante acquiesça. Mais la tâche s'avéra laborieuse. La fillette avait beaucoup de mal à retenir les vers que lui lisait Ben Kerriou. Elle

²³³ Reuter, Y. (2000). *L'analyse du récit*. Paris : Nathan/HER, p. 61.

se trompait de mots, confondait les vers, bafouillait, reprenait puis se trompait de nouveau. Se montrant patient, Abdallah ne cessait de répéter :
- Non ce n'est pas ça. Récite après moi. [...] (BP, p. 69)

Les longues scènes que l'auteure présentent sont les trames romanesques les plus intrigantes dans le récit. Elle choisit de les introduire de cette façon dans le but de visualiser l'action comme si elle se déroule devant nos yeux. La scène suivante est un exemple de l'un des instants propices entre Abdallah et Fatna dans le roman :

Le balcon n'était pas très haut. Abdallah se glissa dans le côté obscur que la lumière de la lune ne pouvait atteindre : - Abdallah ?
- Fatna ?
- Oui.
- Comment tu vas ?
- Je vais bien et toi ?
-Maintenant je suis bien. Comprenant à quoi il faisait allusion, Fatna se mit à rire.
- Je ne croyais pas que j'allais vraiment te voir ce soir, chuchota Abdallah.
- Pourquoi ? - Je ne sais pas, c'était trop beau. Je ne réalise pas que je suis là à deux pas de toi et que je peux te parler... Mon Dieu comme tu es belle Fatna !
-Tu ne me vois même pas. - Comment sais-tu que je ne te vois pas ?
- Mais parce qu'il fait noir.
- Justement. Même l'obscurité ne peut cacher ta beauté.
Fatna riant encore :
- Oh tu exagères !
Puis sa voix se fit plus grave :
- Abdallah
- Oui, mon amour
- Dis-moi un poème s'il te plaît.
- Lequel préfères-tu ? Je ne sais pas, ce que tu veux.
- Récite-moi ton plus beau poème. Ils sont tous très beaux... (BP, pp. 51-52)

Le dernier mouvement narratif présent dans le récit, qu'est la pause, est présenté sous plusieurs formes pour aider le lecteur à se faire une idée sur les personnages ou leurs sentiments, et parfois pour fournir des détails sur un événement particulier. La description itérative est la forme qui prend une part considérable du roman, la façon dont l'auteure la fait intervenir dans la narration ne fige pas complètement l'action, ou autrement dit, elle n'affecte pas complètement la continuité de la temporalité du récit puisqu'elle est fusionnée avec celle de l'histoire. Nous remarquons dans l'exemple ci-dessous, où l'auteure se charge d'évoquer la fantasia, que le rythme de la narration est certes ralenti mais n'échappe pas à la temporalité du récit :

Fasciné par le spectacle, Abdallah n'entendit pas les appels, couverts d'ailleurs par le son de la musique et de la foule, de ses petits camarades. L'un d'eux, le petit Bachir, dut aller le tirer par la capuche de sa gandoura. En voyant les yeux tout ronds et la mine transportée de joie et d'excitation de son copain qui essayait de le traîner à l'extérieur du cercle des danseurs, Abdallah comprit qu'un autre spectacle plus beau encore se jouait ailleurs. Sans hésiter il suivit son camarade non sans jeter un dernier regard derrière lui. [...] Le petit Abdallah n'avait aucune idée de ce que voulait dire son copain mais se doutant qu'il pourrait rater quelque chose d'important il accéléra néanmoins la cadence. Enfin, ils arrivèrent devant un immense espace aménagé en champ de courses équestres long de quelques centaines de mètres. Des gens debout, certains assis sur le sable ou accroupis, tout autour de l'hippodrome avaient l'air d'attendre qu'un évènement se produisît. (BP, p. 33)

La deuxième forme de description que nous trouvons dans le roman est impliquée dans la scène parce qu'elle se fait à travers la voix des personnages. Dans cet exemple, le temps du récit est suspendu pour dresser l'image de la ville de Ghardaïa :

Le khebir expliqua : - La ville que nous désignons sous le nom générique de Ghardaïa est en vérité une pentapole. Si tu montais tout en haut de cette cité, tu verrais qu'il y en a quatre autres. Au sud-ouest et à une lieue environ, il y a Beni Isguen construite comme les cinq cités d'ailleurs sur le flanc d'une colline. Elle est protégée par un mur percé de trois portes. Sa tour que tu peux voir d'ici a été élevée en une seule nuit grâce aux anges qui ont aidé les habitants à sa construction.

C'est une cité très prospère, il y a un important marché d'esclaves qui sont ramenés du pays des Souadines par les gens de Aïn Salah. Contrairement à la cité de Ghardaïa où cohabitent mozabites, juifs et arabe, Beni Isguen ne compte que des mozabites. Puis il y a la cité de Bounoura. Ses remparts sont constitués des maisons construites sur le rocher. Malheureusement, cette cité porte sur ses flancs les vestiges et les stigmates des luttes intestines que se sont livrées ses propres enfants. Hélas Bounoura est en train de tomber en ruine ! (BP, p. 98)

Hormis le ralentissement ou la suspension du temps du récit, les pauses descriptives ont d'ailleurs de nombreuses fonctions dans l'histoire. Dans *La belle et le poète*, elles permettent de transporter le lecteur dans l'atmosphère de l'histoire pour l'aider à visualiser cette période que nous qualifions de lointaine, et pour lui permettre d'établir des liens entre les événements racontés et l'univers romanesque présenté en lui conférant un contexte historique plus réaliste.

3.3.3. La fréquence

Dans *La belle et le poète*, le mode singulatif apparaît comme l'une des composantes essentielles de la temporalité narrative. Cet élément de fréquence est un trait dominant dans tous les récits historiques ou biographiques puisqu'il permet de donner une certaine vraisemblance aux événements de la diégèse. En lisant le roman, nous pouvons constater que les scènes qui se produisent une fois ne sont racontées qu'une seule fois. Le deuxième mode utilisé dans le roman est le mode itératif, l'auteure se contente de raconter qu'une seule fois les événements qui se produisent plusieurs fois dans la vie quotidienne du protagoniste. Ce procédé narratif participe également à l'économie du récit de sorte qu'il permette de réduire sa longueur narrative. Nous citons en guise d'exemple les extraits suivants :

Tous les matins à l'aube après la prière du Fadjr, il avalait sa tasse de lait de chèvre frais et ramassait une poignée de dattes qu'il fourrait dans la poche de sa gandoura puis il courait rejoindre ses petits cama rades à la mahad'ra pour la séance du matin. Après deux heures passées à répéter à tue-tête les lettres de l'alphabet arabe et les sourates du livre saint, le maître les libérait enfin. Ils s'élançaient alors gaie ment, hiver comme été, vers les champs et les jardins. (BP, p. 18)

Chaque matin avant de partir à la mahad'ra, Abdallah donnait du lait à son chien puis l'attachait au citronnier de l'arrière-cour. (BP, p. 22)

Abdallah n'avait que treize ans mais il prit son rôle très au sérieux. Se levant très tôt, il allait tous les matins attendre les deux sœurs au bout de la rue où elles habitaient, pour les accompagner jusqu'à la mahad'ra. (BP, p. 40)

Le seul événement qui est reproduit plus qu'une seule fois est le mariage de Fatna comme nous le voyons dans les extraits suivants :

L'annonce du mariage de Fatna avec son cousin fit souffrir Abdallah affreusement. Pendant plusieurs semaines il eut la gorge nouée comme si une boule était venue s'y loger. (BP, p. 123)

Oh ce n'est pas qu'il n'ait point cru à la nouvelle de son mariage ! Cette vérité s'était imposée à lui du premier coup dans toute sa monstruosité. Mais à aucun moment, même au plus profond de son désarroi, Abdallah ne crut qu'il avait perdu Fatna à tout jamais. Une petite voix tout au fond de son cœur n'avait jamais cessé de murmurer : « Garde l'espoir, tout n'est pas perdu ». (BP, p. 124)

Avec le mode répétitif, l'auteure met l'accent sur l'événement qui a profondément affecté la vie d'Abdallah, en particulier le mariage de sa bien-aimée, pour démontrer que ce

dernier pèse sur sa vie. Sa répétition témoigne donc de l'importance qui lui est accordée dans la trame narrative.

3.4. Le temps dans *L'éloge de la perte*

3.4.1. L'ordre

L'éloge de la perte dispose d'une structure temporelle assez particulière qui consiste à raconter le passé depuis le présent en suivant un ordre antichronologique. Ce roman dont la narration est rétrospective commence par un début *in ultima res*²³⁴ qui nous place directement dans la fin de l'histoire en allant des événements plus récents aux moins récents. Sa structure est d'une complexité déconcertante au point qu'elle déconstruit complètement la linéarité de l'intrigue. À l'instar de celle de *Du côté de chez Swann* de Proust tel qu'expliqué par Genette dans *Figures III*, ce « récit prend un départ difficile, comme hésitant, et coupe d'incessants aller-retour entre la position mémorielle du "sujet intermédiaire" et diverses positions diégétiques, parfois redoublées, avant la succession chronologique »²³⁵. La structure rétrospective du roman *L'éloge de la perte* nous situe dans une dualité temporelle où deux niveaux narratifs se chevauchent : Le premier niveau, celui du récit premier, est raconté de façon linéaire par un narrateur non identifié qui s'exprime à la troisième personne, il correspond à ce que Gabrielle Gourdeau appelle un narrateur caché²³⁶. Le second niveau est principalement composé de séquences analeptiques dans lesquelles interviennent deux protagonistes à plusieurs reprises. Les événements du récit premier se déroulent au présent ce qui renforce l'impression de simultanéité au premier abord, mais une fois que le temps de la diégèse se déplace vers le récit second le lecteur se rend compte du dispositif temporel complexe du roman comme nous le constatons ici :

D'être les yeux ouverts, dans une amnésie qui fabule jusqu'aux perceptions de cet homme, qui croyant regarder une femme, regarde une fenêtre ouverte sur une ville, qu'il n'avait jamais aimée, mais qu'il avait appris à redécouvrir dans ses yeux à elle, ses yeux toujours si grands ouverts, qui ne savaient cacher aucune de ses pensées, de l'amour le plus fou à la colère la plus noire. Comme ce fameux jour, ou elle avait écrit ce mot sur ce papier, aujourd'hui, froissé par une main folle qu'il sert en poing pour contrôler cette nausée, toujours trop

²³⁴ Un début *in ultima res* est un récit qui commence par la fin de l'histoire et se caractérise généralement par le grand nombre des analepses pour la construction de son intrigue.

²³⁵ Genette, G. (1972). *Figures III*. *Op. cit.*, p. 179.

²³⁶ Gourdeau, G. (1993). *Analyse du discours narratif*. *Op. cit.*, p. 36.

forte. Elle n'avait pas pris le temps de se corriger, et il reste à chaque fois surpris par la haine de ses mots, de ses reproches. Elle avait laissé couler une larme, une tache bleuâtre laisser en hommage, « mon unique ». (EP, pp. 17-18)

Dans cet exemple, l'écrivaine décrit d'abord l'atmosphère dans laquelle travaille le protagoniste en fonction des sentiments qu'il ressent, et glisse par la suite du présent au passé le plus récent de sorte que la rétrospection soit dans une succession antichronologique. Le récit premier nous ne donne aucun indice temporel précis pour pouvoir deviner la période durant laquelle se sont déroulés les événements du récit second. Cette absence totale des indices temporels entraîne doublement la confusion chronologique et fait d'ailleurs preuve du brouillage narratif qui découle de l'articulation désordonnée du temps de l'histoire et du temps du récit dans le roman.

Si nous essayons de reconstituer les dispositions temporelles de l'histoire selon leur ordre naturel, il serait indispensable de situer les anachronies du récit second en suivant la disposition temporelle propre au présent du récit premier. Dans ce cas, l'accent sera mis sur le récit second vu que c'est lui qui instaure le désordre narratif sans pour autant oublier de mentionner les retours au présent. Gabrielle Gourdeau propose dans son ouvrage *Analyse du discours narratif* (1983) une schématisation qui permet de mettre en exergue le rapport entre l'ordre temporel de l'histoire et celui du récit en remplaçant l'expression « récit premier » de Genette par « séquence temporelle de base », pour elle :

Le début de la séquence temporelle de base ne correspondant pas nécessairement à la première page du récit (ni sa fin à la dernière), il incombe à celui ou celle qui se livre à une analyse de la temporalité d'un texte narratif de bien cerner cette séquence (en justifiant le choix de ses délimitations) et d'annoncer clairement ses couleurs avant d'entreprendre l'inventaire des anachronies contenues dans le texte à l'étude.²³⁷

Ainsi pour Gourdeau, il se peut qu'une anachronie contenue dans le texte soit considérée comme le début du récit premier étant donné que la séquence temporelle de base est une donnée « élastique » et donc « négociable » du texte narratif²³⁸. En effet, ces considérations théoriques nous sont très utiles pour parvenir à remanier la chronologie de

²³⁷ *Ibid.*, p. 19.

²³⁸ *Ibid.*

L'éloge de la perte. La séquence temporelle de base de ce roman sera donc organisée dans le tableau suivant comme suit :

Séquence temporelle de base	Chapitres
a) Présentation de l'atmosphère mélancolique de la ville. (Récit premier) b) Description a posteriori des sentiments du protagoniste après avoir pris conscience de la perte de sa bien-aimée. (Récit second = événements plus récents par rapport à d) et c))	Chapitre 1 : de la page 15 à la page 62.
c) Insertion des fragments de manuscrits que Zayna a écrits avant son départ. (Mise en abyme dans le récit second)	Chapitre 2 : de la page 65 à la page 73 Chapitre 3 : de la page 73 à la page 77 Chapitre 4 : de la page 79 à la page 110 Chapitre 5 : de la page 80 à la page 117 Chapitre 8 : de la page 127 à la page 128.
d) L'errance mentale du protagoniste Gharam dans ses souvenirs et l'incapacité à les surmonter. (Récit second = événements moins récents par rapport à c)) e) L'errance du protagoniste Gharam dans la ville et son retour aux endroits qui lui rappellent sa bien-aimée. (Récit second= événements moins récents que d))	Chapitre 6 : de la page 119 à 126 Chapitre 7 : de la page 129 à la page 131.

Tableau 7 : la séquence temporelle de base de *L'éloge de la perte*

Nous allons maintenant nous attarder sur les analepses qui se greffent sur la séquence temporelle de base de *L'éloge de la perte* :

La première partie de la séquence temporelle de base du roman est entièrement attachée à une situation particulière en lien avec le passé de Gharam. Le segment analeptique « comme ce fameux jour, où elle avait écrit ce mot sur ce papier [...] Elle avait laissé couler une larme, une tache bleuâtre entoure le seul mot tendre qu'elle lui avait daigné laisser en hommage » (EP, p. 17) est le premier indice d'une narration

antichronologique parce qu'il nous informe sur la situation finale relative à l'histoire racontée. L'auteure insère d'autres segments rétrospectifs antérieurs à la première analepse pour raconter les souvenirs qui ont provoqué le sentiment de culpabilité chez lui à la suite de la perte de son amante :

Il ne cesse, à chaque fois, de ressasser les moments où ce mot avait eu un autre sens, « unique », la chaîne de télé est le seul exemple qui lui vient en tête à ce moment- là. Télé, il a oublié, le compte rendu ministériel, sortant de ce moment d'errance, lui qui laisse croire à tout son staff qu'il est imperturbable, il se dirige vers un meuble télé-caché par deux portes, il ouvre quand un bruit sec interrompt son silence et qu'il entre sans lui demander quoi que ce soit : « Il y a eu un accident », il ne comprend pas. Il répète : « Il y a eu un accident, l'artiste dont vous m'aviez parlée est décédée il y a un mois dans un accident de la route, mon amie qui travaille dans cette galerie d'art vous savez vers Hydra, m'a appelé à l'instant, on pensait qu'elle avait quitté Alger suite à son entretien avec la presse, mais si, vous savez, à l'hôtel-là, comment il s'appelle... » (EP, p. 18)

Ces premières analepses sont toutes de courte portée parce qu'elles présentent les derniers événements qui ont causé la rupture des deux amants. A partir de ces derniers événements, d'autres souvenirs surgissent dans la mémoire de Gharam, l'auteure revient à nouveau à son passé en transposant les paroles de Zayna en discours direct :

Il entendait les insultes qu'elle lui lançait en se saoulant de mauvais vin. 'Tu sais, j'ai toujours dit qu'ici, certes, le vin est mauvais, mais pour se saouler, y'a rien de mieux [...] Elle-chantonne encore dans sa tête cet air qui accompagnait chacun de ses appels, toujours avant de raccrocher, du bout des lèvres elle lui chantonait, *Dis, quand reviendras-tu...* Et aujourd'hui, il comprend qu'à défaut de revenir, c'est elle qui ne sera plus. (EP, pp. 19-20)

Plus le récit avance, plus les événements rétrospectifs se succèdent l'un après l'autre toujours dans l'ordre antichronologique, et donc l'amplitude des analepses devient de plus en plus grande. Prenons comme exemple le fragment suivant où l'auteure nous transporte vers d'autres événements moins récents que les premiers :

Elle a fui Constantine. Mais, c'est de lui qu'elle se détache. Et, quand le taxi prit le carrefour, elle ne chercha pas à regarder la vue grandiose qu'offrait la ville aux yeux des touristes émerveillés. Elle sait que le mensonge est là, éblouir par l'image en étant la prévention du risque de chute [...] « Tu verras je te ferai découvrir le plus bel endroit, tu en écriras des livres là-bas. Quand je suis là, je ne pense qu'à toi, cet endroit te ressemble... ». Et elle n'a rien vu que les quatre murs d'une chambre blanche. (EP, pp. 20-21)

Dans cette analepse, elle évoque l'épisode du départ de Zayna en suspendant momentanément sa narration pour insérer la voix de son amant entre des parenthèses. Après cette rétrospection, elle revient au présent de ce protagoniste et raconte ses pensées en effectuant un vient-et-vient constant entre le passé et le présent :

Il se souvient alors de sa douce folie d'avoir réapparu, elle pour une fois, après son appel. Du silence à la voix, il n'y a qu'un pas et pour une fois, elle ne l'a pas franchi. La voix est venue jusqu'à elle comme un rappel : « Je pensais à toi ». Après tous ce temps, elle raccroche avec fébrilité. Peut-il seulement de rendre compte du séisme que provoque chacune de ses réapparitions ? (EP, pp. 27-28)

Vu que les événements racontés portent tous sur « la même ligne d'action que le récit premier »²³⁹, ils peuvent être qualifiés d'analepses internes homodiégétiques. Ainsi, ces analepses sont également complétives dans ce roman, car, pour reprendre la définition de Genette, elles sont « des segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps »²⁴⁰.

La deuxième partie de la séquence temporelle de base est une longue analepse appartenant au récit second. Il s'agit des fragments d'un manuscrit inachevé écrit par Zayna et à laquelle elle donne le titre *L'Ailleurs Utopique ou la Nouba*. Ce manuscrit couvre cinq chapitres de *L'éloge de la perte* dans lesquels elle glisse d'une narration homodiégétique « Aujourd'hui perdue à mon tour dans ce jargon légendaire je ne sais plus où j'en suis. A corps perdu, je me jette au-delà de la Seine, au-delà de ce rêve. Je te cherche toujours, tout le temps » (EP, p. 75) à une narration hétérodiégétique « ... Elle raccroche le téléphone, étouffe larmes et sanglots. Elle suffoque. Il est tout de même parti. » (EP, p. 93) pour retranscrire ses sentiments du moment, ses réflexions et ses monologues intérieurs sur son amant. Ainsi, elle relate rétrospectivement ses souvenirs avec lui depuis leur rencontre jusqu'au dernier jour où elle a décidé de revenir à sa ville Paris tout en les mêlant à son imagination. Dans cette partie purement analeptique, l'auteure transgresse les frontières des niveaux narratifs du roman en faisant recours à la métalepse où nous nous retrouvons en présence d'une narration seconde enchâssée dans une narration

²³⁹ Genette, G. (1972). *Figures III*. Op. cit., p. 91.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 92-95.

première (le récit second) à travers une technique appelée la mise en abyme, c'est-à-dire « une structure de dédoublement qui reflète à l'intérieur d'une œuvre la forme ou le contenu de l'œuvre-cadre. »²⁴¹ proposant au lecteur un « métarécit réflexif »²⁴² de l'histoire principale. Bien que les événements racontés dans ce manuscrit soient ancrés dans le présent narratif, ils transportent le lecteur dans un passé situé hors de la temporalité du récit premier et antérieur à la diégèse. Les analepses de la mise en abyme dans cette séquence temporelle de base sont structurées de façon linéaire bien que les marqueurs temporels dans cette partie du roman restent toujours flous.

La troisième partie de la séquence temporelle de base nous transporte, quant à elle, au passé lié au récit premier. L'auteure revient dans les derniers chapitres du roman à la situation finale qui est plutôt le début de l'histoire, car elle nous situe à nouveau au moment où le protagoniste s'est rendu compte de la perte de son amante :

Il n'y a pas de fin, il en est surpris. Ces trois points de suspension s'impriment encore en palimpseste à ses yeux. Elle n'a pas fini, elle, absente, à présent, à écrire ses mots, à lui. La lire encore. Reprendre une page au hasard, reprendre une phrase et la lire, elle et sa souffrance comme elle ne respire plus. Ne demeurent que ses maux d'alors et ses attentes qui ne l'ont jamais *vu* venir, lui qui tient, en ce moment de ses mains, dans le silence épandu de son espoir vain, le précipité pur de sa lâcheté ultime. Toucher des yeux le résultat de sa faute. N'osant affronter davantage l'audace de ce texte, il détourne des yeux et du balcon de l'hôtel, qui loue les Princes, il a vue totale sur le Rhummel. Ce fleuve qui dans ses yeux, à elle, était son reflet mimétique. (EP, p. 119)

D'ailleurs, la fin du roman nous donne l'impression d'une continuation possible puisqu'elle nous informe sur le sentiment de culpabilité qui ne l'a pas quitté depuis. Cette culpabilité ressentie ne résulte pas seulement de sa séparation avec Zayna mais elle est plutôt due à sa perte définitive :

Il se rend compte, soudain, de cette logique absurde, les mêmes mots, les mêmes douleurs de ce malouf plaintif à cette voix rauque pour lier ces deux âmes en perdition. Et c'est lui, aujourd'hui, qui murmure cette *qacida*, lui qui n'a jamais aimé le malouf, malgré elle, malgré lui... *Men djat forgetek*. Il se décide à affronter la ville. La regarde dans un panorama stérile, trop blanche, trop grise, trop peuplée, trop vide, trop bruyante, trop sale. « Elle avait raison

²⁴¹ Craciun, M-D. (2016). *La technique de la mise en abyme dans l'œuvre romanesque d'Umberto Eco* [Thèse de doctorat]. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, p. 3

²⁴² Récit du récit selon la conception de Lucien Dällenbach. Dällenbach, L. (1977). *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Éditions du Seuil.

en somme, Constantine c'est nous. Constantine sera l'éloge de notre perte. »
(EP, pp. 130-130)

Il s'agit ici d'une prise de conscience qui provoque chez lui une errance à la fois mentale et physique. Nous comprenons donc que le protagoniste était déjà au courant de la mort de Zayna depuis un certain temps et qu'il avait déjà lu son manuscrit dans les toutes premières pages du roman avant même d'entrer dans le vif de l'histoire, et donc les passages qui concernent l'annonce de sa mort et son manuscrit sont à leur tour analeptiques et font partie de ses souvenirs.

3.4.2. La durée

Les variations de vitesse de l'histoire sont en effet difficiles à cerner dans *L'éloge de la perte* en raison de sa structure temporelle inversée et de l'insertion de longues séries d'analepses externes dont la temporalité est indéterminée. Seuls deux mouvements rythmiques majeurs sont manifestés dans le récit : la pause, la scène. Leur choix n'est sans doute pas anodin puisqu'elles participent à la construction de l'imaginaire du roman par l'effet qu'elles produisent dans le texte.

L'auteure ouvre le roman avec une description qui a pour fonction de présenter le cadre dans lequel les événements se produisent et afin de permettre au lecteur de comprendre les sentiments qu'éprouvent les protagonistes. Les pauses descriptives qui composent le récit premier sont peu nombreuses par rapport à celles retrouvées dans le récit second, l'auteure s'en sert souvent pour décrire par rétrospection les lieux visités par les protagonistes dans les analepses constitutives du récit second. Voici, entre autres, les exemples suivants :

Une atmosphère de fête s'installait dans ce café parisien si loin après Noël, si loin après le réveillon, plein hiver. Février, le temps de la langueur en ouate et coton à défaut d'une lenteur en soie et dentelle. Un café joyeux où se servait un bon cru, un vin rouge éclatant comme pour mieux réveiller les sens. (EP, p. 23)

Il a toujours pris ce chant comme une image auditive de Constantine. Il a toujours mis Constantine dans chacune des notes des *qc'id* andalous, du violon au nay¹³, Constantine palimpseste entre image et souvenir. Constantine comme un *istkhbar* unique qui se déploie autour de lui. Comment réussir en un seul mot à transcrire une écoute, si ce n'est que par le silence. Le blanc graphique, une respiration... prendre en lui tout un monde et entendre le magma calcaire qui supporte la ville. (EP, p. 26)

— « J'ai eu beau avaler les kilomètres, les hommes et les malheurs, je n'ai jamais su avoir autre envie que de te retrouver. L'Algérie est à ton image et je l'ai traversée d'Est en Ouest, à la recherche de ton propre parcours. J'ai regardé les paysages, les tableaux et l'indolence des montagnes. J'en étais émue et touchée, non par leurs beautés mais ce qu'un jour, tu aies pu les regarder toi-même ; et alors, que j'observe, s'impose à moi la fulgurance de ton regard. J'aimerais être ton Algérie afin que tu me regardes aussi et que tu me vénères ». (EP, p. 55)

Nous voyons que les pauses descriptives dans ces passages rétrospectifs jouent un rôle important dans l'articulation du rythme temporel, elles servent à produire un effet contraire à ce que les ellipses et les sommaires produisent dans le récit. La fonction de ce type de pauses diffère de celle que nous retrouvons dans les romans ayant une structure traditionnelle comme celui d'Amèle El Mahdi qui consiste seulement à dépeindre un personnage, un lieu ou un événement particulier d'une manière panoramique dans le souci de produire l'illusion réaliste. Tebbani ne décrit pas son univers romanesque pour un tel effet mais plutôt pour créer l'intention précise de l'histoire racontée, il s'agit d'une description purement métaphorique servant à construire une temporalité ralentie pour laisser projeter l'imaginaire de l'attente et de la mélancolie qui sont des thèmes dominants dans le roman.

Ce qui induit d'ailleurs une interruption de la narration et donc un ralentissement du rythme temporel de l'histoire racontée est également la scène. Dans ce roman, les scènes dialoguées sont très nombreuses et font toutes partie du passé des personnages, l'auteure rapporte souvent leurs paroles au style direct sans que l'énonciation leur soit complètement réservée. Nous citons par exemple :

Il était surpris de son attachement réciproque à leur terre commune. Comment cette fantasque pouvait-elle être la seule à comprendre ses sacrifices à la patrie. Elle s'exclamait toujours : « Je suis fière de toi, tu as le métier le plus noble. Il n'est pas donné à tous de savoir protéger sa Patrie ». « J'ai tué pour elle ». « Je tuerai pour toi, mon Unique. ». (EP, p. 57)

Elle choisit parfois de les reproduire au moyen de longs passages dialogués ancrés dans les souvenirs propres à un personnage particulier comme nous le voyons dans la scène de la première rencontre entre le protagoniste et son amante :

Le temps d'un sourire, il pensa à toutes ces choses esquivant en un même instant le possible des tout-à-venir, ainsi que le silence de son euphorie intérieure.

— « Excusez-moi... vous êtes... »

Elle n'entendait pas... elle écoutait son baladeur. Je dois oser ;

— « Si vous écoutez de l'andalou et que je ne me trompe pas, je vous offre un Martini Bianco orange. » Elle éclata de rire, un rire si fort, ce rire...

— « Vous êtes médium, je crois ? J'écoute un *m'ssedar mezmoum* et j'adore le bianco orange ! Vous avez gagné... je capitule »

Trop rapide et facile, avait-il, alors pensé. Il la fixa, elle et son rire, ses dents blanches, sa bouche rouge, ses cheveux...

— « Une question, une seule... » Sourire discret d'une connivence placidement installée. Elle le fixait - Comment sait-il ? Inquiète, elle se pose en un même temps un nombre de questions... comment sait... « savez-vous ? »

Il la regarda. - Pardon, mais, pardonnez-moi, comment savez-vous ?

— « Le hasard, chère demoiselle, le pur hasard. Oserais-je aller jusqu'à l'indiscrétion de vous demander si vous êtes constantinoise ? »

Elle le fixa durement, ne souriant plus. La dureté du regard le gêna, il comprit son erreur bien trop tard. [...] (EP, pp. 33-34)

Ainsi, nous voyons que ces scènes dialoguées sont toutes interrompues par des pauses descriptives, des monologues et parfois par des commentaires qui montrent la réaction des personnages dans des moments précis de leur passé. Cette technique qui ralentit de plus en plus le rythme narratif engendre, selon les propos de Lane-Mercier (1989), des « déformations temporelles » dans la narration :

[...] si le temps du récit s'allie traditionnellement à la « scène », où le temps du récit se rapproche le plus, par convention, de celui de l'histoire, il n'en demeure pas moins qu'il s'ouvre tantôt à certaines déformations temporelles qui le font participer tantôt de l'ordre du descriptif (défini par une expansion temporelle et des dérivations paradigmatiques), tantôt de l'ordre du narratif (défini par une condensation des réseaux temporels « réels »).²⁴³

Ces déformations temporelles qui abondent dans les scènes dialoguées que le protagoniste Gharam se met à les revivre traduisent clairement le désir profond de retourner dans le passé. Puisque ces bribes de dialogues ne sont pas issues du présent de la diégèse, elles donnent l'impression d'une temporalité relativement figée dans le passé contrairement aux scènes dialoguées qui se produisent au présent de la narration. Ici,

²⁴³Lane-Mercier, G. (1989). *La parole romanesque*. Op. cit, p. 227.

l'intention de l'auteure ne se limite pas à la création d'un effet de simultanéité à travers l'effacement de la distance entre le temps du récit et celui de l'histoire, mais elle nous fait plutôt entrer dans l'univers mémoriel du protagoniste. Cela implique d'ailleurs que la structure temporelle de l'univers romanesque est conduite par la conscience de ce dernier.

3.4.3. La fréquence

Il est remarquable que, dans *L'éloge de la perte*, les types de fréquence les plus utilisés sont le répétitif et le varisingulatif. La manière dont Tebbani manipule la structure temporelle de son univers romanesque démontre qu'ils sont d'une importance particulière puisqu'ils servent à mettre l'accent sur les événements les plus significatifs de l'histoire. Plusieurs scènes reviennent répétitivement avec des variations stylistiques dans le récit alors qu'elles ne sont produites qu'une seule fois comme la mort de Zayna qui apparaît pour la première fois dans le premier chapitre :

[...] il ouvre quand un bruit sec interrompt son silence et qu'il entre sans lui demander quoi que ce soit : Il y a eu un accident », il ne comprend pas. Il répète : « Il y a eu un accident, l'artiste dont vous m'aviez parlé est décédée il y a un mois dans un accident de la route, mon amie qui travaille dans cette galerie d'art vous savez vers Hydra, m'a appelé à l'instant, on pensait qu'elle avait quitté Alger suite à son entretien avec la presse, mais si, vous savez, à l'hôtel-là, comment il s'appelle... (EP, p. 18)

La deuxième fois où le même événement se répète dans le roman est lorsque le protagoniste s'est rendu compte que le manuscrit de Zayna lui a été destiné. L'auteure a recours ici à la répétition pour donner un sens nouveau à cet accident :

[...] il ne sut comment prendre - littéralement par les mains, les doigts, les paumes -, ce palimpseste de vies partagées qu'il avait gardées enfouies en lui dans le silence de son deuil mensonger tant personne n'a su et deviné la perte qu'a représentée pour lui la mort de Zayna. De sa femme. Perdue à jamais, partie se réfugier dans les bras d'un autre pensait-il, avant d'apprendre qu'elle avait seulement cessé de respirer, de vivre, d'être. Sans cesser d'être en lui, avec lui et pour lui, à jamais, la seule et l'unique femme aimée. (EP, pp. 122-123)

Nous pouvons prendre d'autres exemples qui laissent voir qu'elle met l'accent sur les scènes qui traduisent un état psychique troublant dû aux souvenirs douloureux du protagoniste tel que nous le trouvons dans le dernier chapitre dans lequel l'auteure se plaît à répéter la même scène en une seule page :

La solitude de ce lieu amène toujours l'esprit à se projeter dans des temps regrettés de nos inassouvies attentes. Posée en enclave entre deux ouvertures, la terrasse offre une brèche de paix et de repos au regard qui ne peut plus supporter l'impression calcaire. (EP, p. 129)

Alors, assis à cette terrasse à boire un café et fumer une cigarette, comme elle écrivait son roman, qui lui revient sans cesse en tête chacun de ses mots, des souffrances d'alors, de la description de ses attentes maladives ; assis, alors, il réalise que la *nouba* du manque ne porte pas son nom. (EP, pp. 129-130)

Alors, assis, à boire son café et fumer sa cigarette, refusant d'écouter enclose en lui la mélodie qui se répète malgré lui *Men djat forgetek*. (EP, p. 130)

Elle insiste davantage sur les moments qui ont tourmenté les protagonistes et ont laissé un véritable impact sur leur vie. Le thème de l'attente qui se décline dans tout le roman en est la preuve, il revient comme un leitmotiv pour faire écho à la déception à laquelle est confrontée Zayna. Nous citons, entre autres :

Elle tombe de cette attente qui n'a mené à rien, toute cette nuit à l'attendre. Zayna à la fenêtre regarde cette foule compacte qui à son contraire vit, respire. Elle découvre comment les mensonges d'hier et les mythes insomniaques, qui l'ont amenée jusqu'ici, poursuivent leur déroute en l'empêchant de faire ce qui était promis. (EP, p. 21)

Comment la faire apparaître après tout ce temps, elle qui n'a jamais réussi à le rejoindre tant il s'évertuait à ne jamais lui laisser d'indices ? L'attente durant un voyage est, toujours, prémisses à tous les fantasmes, durant le trajet s'esquissent tous les espoirs. (EP, p. 47)

L'attente toujours aussi moite, se colle à ses trop longues insomnies. Le temps, qui ne pense qu'à lui, ne tient plus compagnie à ses rêveries et ses utopies éveillées. Faut-il donc qu'elle se laisse aller à cette *nouba* quotidienne pour que le temps daigne la visiter ? (EP, p. 66)

Le processus de la répétition utilisé dans *L'éloge de la perte* investit non seulement le niveau diégétique mais revête de même une fonction esthétique au texte. L'auteure les associe à l'univers mémoriel des protagonistes par le recours constant aux mêmes souvenirs et parfois aux extraits de la chanson « *Men djat forgetek* » que son amante lui avait chantées. C'est pour cela que la progression linéaire du temps est détruite dans le roman, il s'agit d'une façon d'échapper à sa situation actuelle, un refus indirect de l'instant présent à travers le recours obsédant aux souvenirs du passé.

Chapitre 4 : Enjeux esthétiques et phénoménologie du temps

L'étude des mécanismes narratifs de la temporalité dans le chapitre précédent nous a permis de constater que les œuvres du corpus revêtent une complexité par rapport à l'écoulement du temps qui réside au sein même de la structure non-linéaire et discontinue qu'elles partagent. Bien qu'elles soient de nature différente, ces œuvres ont toutes en commun une temporalité « affective » qui semble être soumise à la subjectivité de l'auteur et à celles des personnages.

Certes, le traitement du temps varie d'un roman à un autre dans le corpus en question sur le plan narratif. Les modalités narratives utilisées par les auteurs laissent présupposer que son écoulement est la propriété créatrice de la signification du récit dans la mesure où il change selon le vécu des personnages. Leurs impressions, leurs pensées, leurs sensations, rendent perceptible leur influence sur la conception du temps qui s'inscrit dans ces œuvres comme un vecteur de sens pour l'intrigue. Elles servent non seulement à la faire avancer, mais invite également à repenser l'expérience subjective du temps telle qu'elle est vécue par chacun de ces personnages.

Ce chapitre repose alors sur l'examen des différentes façons de l'inscription de la temporalité dans les romans en touchant à la phénoménologie, à la linguistique et à la stylistique. L'enjeu principal est de voir comment la temporalité romanesque est considérée comme un moyen efficace pour la compréhension de la conception de l'expérience subjective du temps chez les romanciers. Nous nous sommes donc inspirée des réflexions herméneutiques du temps qui se proposent dans l'ouvrage *Temps et Récit Tome I, II et III* de Paul Ricœur et d'autres ouvrages supplémentaires tels que *La Transparence intérieure*²⁴⁴ Dorrit Cohn, *Temps et Roman*²⁴⁵ Jean Pouillon et *Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*²⁴⁶ d'Alain Rabatel et de Homo Narrans pour voir dans quelle mesure la dimension temporelle dans les quatre œuvres vient renforcer la portée psychologique, philosophique et esthétique de l'expérience du temps, et fait modifier notre conception de cette dernière selon les thématiques abordées.

²⁴⁴ Cohn, D. (1981). *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Seuil.

²⁴⁵ Pouillon, J. (1946). *Temps et Roman*. Paris : Gallimard, 7^{ème} édition.

²⁴⁶ Rabatel, A. & Narrans, H. (2008). *Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome II : Dialogisme et polyphonie dans le récit*. Limoges : Éditions Lambert-Lucas.

4.1. Le rejet du présent chez Belaskri

Pour comprendre le temps intérieur ou psychologique chez Belaskri, il importe avant tout de nous interroger sur l'intra-temporalité et les instances narratives dans son roman. Dans *Temps et récit III*, Paul Ricœur emprunte la notion d'intra-temporalité à Heidegger et la définit comme « l'ensemble des expériences par lesquelles le temps est désigné comme ce “dans quoi” les événements arrivent »²⁴⁷ ou encore comme « la considération du laps de temps : de l'intervalle entre un “depuis que”, et un “jusqu'à ce que”, engendré par les rapports entre “maintenant” et “alors” »²⁴⁸. La manière dont le narrateur évoque le passé et parle du présent nous laisse constater l'importance que tient la mémoire dans *Le bus dans la ville*. Sa volonté constante de conserver ses souvenirs dissimule une tentative de fuir le présent qui lui est déplaisant.

4.1.1. L'intratemporalité

L'intra-temporalité implique que c'est le temps psychologique de la mémoire qui importe plus que le temps physique du monde extérieur où la dissociation entre le « je-narrant » et le « je-narré » devient indispensable pour ébaucher la conscience du personnage. Pour Ricœur :

Le temps physique et le temps psychologique ne fournissent que le double étayage du temps chronique. [...] L'extériorité attribuée au calendrier par rapport aux occurrences physiques et par rapport aux événements vécus exprime au plan lexical la spécificité du temps chronique et son rôle de médiateur entre les deux perspectives sur le temps : il cosmologise le temps vécu, il humanise le temps cosmique. C'est de cette façon qu'il contribue à réinscrire le temps du récit dans le temps du monde.²⁴⁹

La rétrospection dans *Le bus dans la ville* entraîne une structure discontinue qui sépare le « je-narrant » (du moment présent) du « je-narré » (du monde mémoriel). Pour reprendre les propos de Dorrit Cohn, cette dissociation permet de percevoir deux identités au narrateur et bien précisément le narrateur homodiégétique qui sont également le « moi narrateur » du « moi de l'action »²⁵⁰ qui se présentent comme « le double privilège d'être

²⁴⁷ Ricœur, P. (1991). *Temps et récit, Tome III. Op. cit*, p. 146.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 152.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 196-197.

²⁵⁰ Cohn, D. (1981). *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, Op. cit*, p. 169.

sujet en même temps qu'objet »²⁵¹. Dans son ouvrage *La Transparence intérieure*, elle détermine le décalage qui peut s'imposer dans la narration à la première personne dans le sens où ce mode narratif instaure, selon elle, « un écart et un délai entre les mouvements de la conscience et leur description »²⁵². La conscience du narrateur dans le récit rétrospectif change selon la position de son « moi » dans le récit. Dans *Le bus dans la ville*, c'est le moi du monde mémoriel qui détermine son rapport au présent à travers ses points de vue, sa perception et sa narration.

La perception de la continuité du temps dans le récit est manipulée par la conscience du « je-narrant » qui transforme le temps objectif du « je-narré » en un temps expérimenté. La transition entre le « je-narrant » et le « je-narré » démontre explicitement la pluralité des significations que peuvent avoir les deux niveaux temporels chez Belaskri bien que le récit ne s'attarde qu'à un seul thème majeur, celui du retour à la ville natale. Si nous prêtons notre attention aux signes grammaticaux du temps depuis le début de la narration, nous remarquons que la position temporelle du narrateur par rapport à l'histoire est toujours au passé (une narration ultérieure). L'écrivain adopte une narration à l'imparfait même pour les événements qui sont censés être narrés au présent. Etant exprimés en termes de passé, les changements des temps verbaux n'ont rien à voir avec les changements des positions temporelles du « je-narrant » et du « je-narré » par rapport aux souvenirs racontés. Nous citons, entre autres, l'exemple suivant :

J'avais l'impression de délirer : parler au passé, de mon quartier, de ma ville, de moi aussi. Moi, hier, avant, dans cette ville qui était mienne. Qu'est-ce qui m'arrivait ? Ah oui ! C'était ce satané bus qui n'avancait pas ; il faisait encore nuit et je ne distinguais toujours rien. La pluie battante, les vitres du bus très sales, les secousses sur cette chaussée défoncée : on aurait dit une petite route de village ! Le voyage avait été rude dans cette vieille 404 bâchée où nous étions plus d'une dizaine entassés. Cinquante kilomètres seulement et nous avions les reins brisés. [...] Ma mère s'était installée à l'écart, sur une natte. J'avais douze ans et je venais pour la première fois dans ce lieu. J'étais tout excité : ma première sortie à la campagne. (BV, p. 13)

Cohn expose l'importance des temps verbaux à travers l'étude des différentes représentations du temps selon la vie intérieure des personnages dans son œuvre *A la Recherche du Temps perdu* de Proust. Elle démontre que les récits à la première personne

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, p. 177.

peuvent formuler « des états de conscience non verbalisés, résumer des états psychologiques prolongés dans le temps, ainsi que leur lente évolution »²⁵³. Dans *Le bus dans la ville*, l'usage de l'imparfait reflète ce que Cohn appelle « la déficience cognitive du moi passé »²⁵⁴, ce qui donne aux souvenirs racontés « l'impression d'une durée prolongée »²⁵⁵ en reliant le passé au présent. C'est cette continuité qui implique une déficience cognitive due à l'incapacité du narrateur à surmonter le temps passé, car l'imparfait, en tant que spécificité proustienne, est « une source inépuisable de mystérieuses tristesses » :

J'avoue que certain emploi de l'imparfait de l'indicatif - de ce temps cruel qui nous présente la vie comme quelque chose d'éphémère à la fois et de passif qui, au moment même où il retrace nos actions, les frappe d'illusion, les anéantit dans le passé sans nous laisser, comme le parfait, la consolation de l'activité - est resté pour moi une source inépuisable de mystérieuses tristesses.²⁵⁶

Ainsi, Jean Pouillon ajoute à propos de l'usage de l'imparfait dans son ouvrage *Temps et Roman* que :

Si l'on écrit au passé, c'est, semble-t-il, qu'au moment où l'auteur écrit, les événements qu'il raconte sont terminés et qu'il en possède maintenant le sens. Alors comment peut-il rendre l'indétermination du présent de son héros, puisque ce présent est pour lui un passé ? Il est vrai que cet emploi de l'imparfait pourrait n'être qu'une survivance des lois du genre du récit (on raconte une histoire vraie, c'est-à-dire qui s'est passé et l'imparfait en rend justement la vérité historique). [...] Pourquoi écrire à l'imparfait pour rendre une action pleinement présente ? La raison en est, disons-nous rapidement, que par ce moyen on peut présenter l'action comme un spectacle. C'est là en effet le véritable sens romanesque de l'imparfait. [...] Si les temps des verbes, comme la langue l'exprime, ont pour rôle premier d'exprimer des rapports temporels, nous sommes en présence ici d'un cas où un rôle dérivé et plus subtil doit être rempli : exprimer un pur rapport de position entre ce qui est raconté et celui qui raconte ou plutôt celui à qui c'est raconté ; pour cela on ne garde, du décalage temporel qu'exprime l'imparfait²⁵⁷

²⁵³ *Ibid.*, p. 168.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 148.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Ruskin, J. (2014) préface de *Sésame et les Lys : des trésors des rois, des jardins des reines*. (Traduction, préface et notes de Marcel Proust). Paris : Antigone14, p. 24.

²⁵⁷ Pouillon, J. (1946). *Temps et Roman*. *Op. cit.*, pp. 160-161.

Comme le démontre l'exemple précité et sur la base des considérations théoriques de Cohn et Pouillon, le «je-narrant» passe subitement de l'état actuel au temps mémoriel de sorte que le passé soit présenté comme un présent par rapport à sa situation tout en restant dans une position ultérieure de la narration. Il arrive, dans plusieurs passages du roman, que les temps passé et présent soient complètement confondus. Ce qui nous situe dans un point défini de l'histoire est également le lexique temporel ou les expressions telles que « j'avais douze ans » (BV, p. 13), « J'avais dix ans quand, un jour [...] » (BV, p. 23), etc. qui indiquent qu'il s'agit d'un événement passé. Cette façon particulière de configurer la temporalité n'est qu'un moyen pour exprimer la conscience intime du narrateur par rapport au temps qui passe, elle reflète sa volonté d'échapper au présent, car c'est son retour à sa ville natale qui l'incite à retourner vers ses souvenirs.

4.1.2. Le passé, une obsession

Dans ce roman où prédomine le passé, une nostalgie profonde est clairement exprimée par le « je-narrant » qui revient très souvent dans la diégèse vers le passé pour nous démontrer la grande obsession qu'il a pour son enfance et sa jeunesse. Par exemple, lorsqu'il passe devant le Petit Théâtre qu'il avait l'habitude de fréquenter pendant sa jeunesse, il s'adonne directement à le décrire tel qu'il s'en souvient, et par la suite il se met à raconter certains épisodes de ses souvenirs en présentant avant tout quelques personnages de son passé comme Dida, son enseignant au théâtre :

Au détour d'une ruelle, j'avais reconnu le Petit Théâtre, une salle minuscule de quarante places où j'ai donné des spectacles. Un théâtre dans le quartier le plus miséreux de la ville ! Un théâtre pour mes amis et moi ! Ce théâtre était notre maison. J'avais dix-sept ans et toute ma hargne ; j'avais dix-sept ans et toute ma verve ; j'avais dix-sept ans et toutes mes illusions et tous mes rêves. Toute ma fraîcheur et mon innocence. Toute ma détermination et mon courage.

J'avais dix-sept ans !

Dida, un jeune metteur en scène qui avait étudié à l'étranger nous enseignait le théâtre. Jeune, cheveux bouclés, les yeux globuleux, sorti fraîchement d'une école de théâtre, il avait décidé de s'établir dans notre ville, pensant qu'il aurait les moyens de créer une école de théâtre [...] (BV, pp. 33-34)

Dans cet exemple, la durée des souvenirs liés au Petit Théâtre se prolonge jusqu'à la page 42, contrairement à d'autres souvenirs qui n'occupent qu'une seule page comme celui de son séjour dans le désert :

Elle était là, assise sur une natte, les bras levés pour m'enserrer, les yeux brillants du bonheur de retrouver son fils prodige, car c'est ainsi qu'elle me nommait. J'avais vingt ans et revenais d'une escapade dans le désert. Elle avait peu dormi durant mon absence, me guettant chaque soir par la fenêtre. Six mois d'aventure pour moi, six mois de peur et d'angoisse pour elle. (BV, pp. 25-26)

Les retours en arrière engendrent des déformations dans la progression chronologique du récit étant donné que la durée que possède chaque souvenir raconté est contrôlée par le « je-narrant » en fonction de son importance ou de son impact sur sa vie. Le narrateur se déplace du présent au monde mémoriel à travers sa conscience subjective qui s'inscrit différemment d'un souvenir à un autre où le cours du temps devient par ce fait dénué de toute uniformité. La fréquence de la transition entre le « je-narrant » et le « je-narré » illustre bien qu'il accorde une grande importance au monde mémoriel, notamment à la mémoire relative à sa ville natale, c'est pourquoi qu'il consacre une longue durée de temps aux souvenirs qu'ils lui sont liés. Dans ce roman, le temps conventionnel du roman ne couvre qu'une courte durée qui pourrait être limitée à une seule journée alors que les souvenirs qu'il raconte nous donnent l'impression que le temps est lent. Ce ralentissement temporel créé par la remémoration du passé influence même la temporalité narrative du roman où le présent apparaît mis à l'écart au profit de son désir incessant de retrouver ses souvenirs par l'usage de l'imparfait.

Notons également que la rétrospection chez Belaskri a aussi à avoir avec l'instance narrative²⁵⁸. Dans *L'analyse du récit*, Yves Reuter classe les instances narratives de Genette en cinq catégories selon la perspective du narrateur : le narrateur hétérodiégétique et la perspective passant par le narrateur, le narrateur hétérodiégétique et la perspective passant par le personnage, le narrateur homodiégétique et perspective passant par le narrateur, le narrateur hétérodiégétique dont la perspective est neutre et enfin le narrateur homodiégétique et la perspective passant par le personnage²⁵⁹. Dans *Le bus dans la ville*,

²⁵⁸ « L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique, etc. » Genette, G. (1972). *Figures III. Op, cit*, p. 239.

²⁵⁹ La première catégorie implique que le narrateur est omniscient dans le texte, il a la maîtrise du temps (passé, présent et futur) et connaît tous les sentiments et les attitudes des personnages ; dans la deuxième catégorie, le narrateur sait ce que les personnages savent et sa perception est limitée par la perspective de ces derniers ; dans la troisième catégorie, le narrateur raconte sa propre histoire rétrospectivement comme c'est le cas dans l'écriture autobiographique., etc. ; la quatrième catégorie consiste à représenter l'univers romanesque de façon assez neutralisée comme si le narrateur est un témoin objectif ; Et enfin la cinquième catégorie dans laquelle le narrateur raconte au présent ce qui lui arrive au moment où cela lui arrive. (Cf. : Reuter, Y. (2000). *L'analyse du récit*. Paris : Nathan/HER, pp. 52-58.)

c'est par le biais de la deuxième et de la troisième catégorie que le narrateur raconte ses souvenirs. Pour cela, les analepses n'ont pas entièrement un rapport avec son passé, il se met à évoquer quelques anecdotes relatives au quartier de son enfance, des souvenirs relatifs à ses parents et ses frères et d'autres liés spécifiquement à ses amis et ses amantes sans qu'il en soit témoin, cela implique un changement dans sa perspective narrative de sorte qu'il intervienne dans le récit second tantôt comme un narrateur homodiégétique et tantôt comme un narrateur hétérodiégétique. Nous citons par exemple le jour où sa voisine Cherifa est décédée, le narrateur homodiégétique passe du moi de l'action au moi narrateur et change vite sa perspective narrative pour qu'il raconte d'autres souvenirs qui ne sont pas les siens :

Les années passaient et notre idylle grandissait. Un jour, sans crier gare, elle était partie. Malade, elle avait été hospitalisée ; deux jours après elle était décédée sans que le diagnostic de son mal ait été fait. « Mort naturelle », m'avait-on dit plus tard, car je n'étais pas là depuis longtemps. Ses parents étaient fous de douleur, ses frères aussi. Ma mère était consternée, bouleversée. (BV, p. 19)

D'autres analepses prennent la forme de dialogues. Le narrateur ne se contente pas seulement de transposer les paroles des personnages par le biais du discours narrativisé ou du discours indirect, leurs paroles sont d'ailleurs insérées sous forme d'une scène dialoguée. Dans ce cas, les souvenirs sont racontés par un narrateur hétérodiégétique passant par la perspective des personnages :

Le pays, elle y était née, Alima. C'était une enfant de la ville. Un jour, elle s'était présentée au commissariat de notre quartier pour établir sa pièce d'identité. « Vous n'êtes pas d'ici », lui avait dit le préposé, « Pardon ? Je suis née ici. C'est chez moi. » Alima n'avait pas compris le propos. Le policier avait insisté : « Vous êtes étrangère ! Il faut repartir dans votre pays. » Elle était venue vers nous, bouleversée. « Étrangère, moi ? Ici, chez moi, étrangère ? » Elle nous regardait un à un comme si elle nous découvrait. « Cette ville, ce pays c'est à moi. J'y suis née, j'y ai grandi, mes souvenirs sont là, mon avenir est là, mes parents sont là, mes amis. Et le Petit Théâtre est là. Tout cela est à moi. » Nous étions hébétés, meurtris, atterrés par cette injustice : Alima, notre Alima devait partir, quitter la ville, le pays, nous quitter : comment cela était-il possible ? C'est quoi « étranger » ? (BV, pp. 40-41)

Qu'elle soit une narration hétérodiégétique ou homodiégétique, nous voyons toujours ce rapport de position entre ce qui est raconté et le narrateur, il s'agit également du rejet du temps présent. Il opte pour l'évocation de la vie de ses proches en passant de son rôle d'un narrateur homodiégétique à un narrateur hétérodiégétique pour échapper à

l'instant présent qui lui provoque une profonde angoisse où il se trouve face à sa solitude et confronté à l'oubli dont il se plaint fréquemment :

Ah ! le bus, j'y étais. Du moins, je crois. Un bus aussi âgé que ma douleur.
(BV, p. 61)

Nul ne résistait à cette ville, ni Camille, ni Manon. Ni Kamel, ni Kad. Ni tous les autres. Elle était maudite.

J'étais devenu fou. Je délirais et trébuchais sur mes souvenirs, les quelques souvenirs qui me restaient. Je mélangeais les dates, les événements, j'en oubliais d'autres, tous les autres. Peut-être ma mémoire était-elle devenue sélective ? J'avais envie de rire : moi, j'avais une mémoire ? La belle affaire ! Moi avec une mémoire ! Comme si c'était possible d'avoir une mémoire !
(BV, p. 86)

Derrière la conception du temps dans le roman *Le bus dans la ville* rejaillit une dimension purement psychologique. Elle se fait sentir par la volonté constante du narrateur de rester dans l'univers mémoriel pour s'évader du temps présent qui devient une réalité morne sous ses yeux.

4.2. Le rejet du passé chez Toumi

Nous avons déjà signalé dans le chapitre précédent que le récit *Alger, le cri* se caractérise par un style particulier qui se rapproche du journal intime. Ce constat ne vient certainement pas du hasard mais surtout de la manière dont le narrateur parvient à partager son quotidien.

4.2.1. L'irréductibilité du présent

Par le moyen des techniques narratives utilisées, la conception du temps chez Toumi fait intervenir plusieurs possibilités de réflexions sur la conscience subjective du narrateur puisqu'elle se forme à travers le temps psychologique de ce dernier. Dans ce récit écrit à la première personne dans son ensemble, les temps verbaux sont dans leur grande partie au présent de l'indicatif, les événements sont présentés en suivant une chronologie linéaire, et la narration est marquée par la simultanéité de l'action. En effet, le temps présent chez Toumi semble avoir une dimension que Pouillon appelle « irréductible » permettant de passer simultanément entre le passé et le futur. Il précise l'irréductibilité du présent en ces termes :

[...] il importe peu que le critère [du] présent soit la durée de mon action ou l'acte de mon intuition. Si c'est toujours un présent qui doit être rendu, c'est parce que dans le présent même je peux saisir le passé et le futur. L'irréductibilité du présent signifie que, non déterminé par un passé qui serait déjà tout à fait avant lui et donc extérieur à lui, ni déterminé par un futur qui serait déjà inscrit dans on ne sait quel ciel, c'est en lui seulement que le passé apparaît comme passé, et le futur comme le futur ; par conséquent, il les fait apparaître, les soutient dans une relation qui n'est contingente que parce qu'elle est interne.²⁶⁰

Cette irréductibilité du présent est ressentie à la lecture d'*Alger, le cri*, Toumi emploie ce temps grammatical pour intégrer des instants progressivement accumulés du quotidien du narrateur en incarnant le passé et le futur au moment présent. Il arrive qu'il passe simultanément d'une position temporelle à une autre, mais la règle de la concordance des temps, à l'instar de Belaskri, est manipulée à sa guise par « sa psychologie propre et non par la simple succession extérieure des situations où il se trouve jeté »²⁶¹.

Paul Ricœur expose le principe de la « triple mimésis » dans son ouvrage *Temps et Récit, Tome II*, il explique comment le temps est configuré d'une part selon l'expérience de l'écrivain et d'autre part selon le lecteur. Il démontre que les expériences personnelles de l'écrivain ont un impact considérable sur sa façon de configurer le temps fictif dans « le monde du texte ». De même, le lecteur refigure cette temporalité à travers sa projection sur son monde réel de sorte que son expérience temporelle se mette en juxtaposition avec celle de l'œuvre, c'est-à-dire avec le temps imaginaire qui n'est, pour Ricœur, jamais « complètement coupé du temps vécu, celui de la mémoire et de l'action. »²⁶² Ainsi, ajoute-il :

[...] l'expérience du temps ici en question est une expérience *fictive* qui a pour horizon un monde imaginaire, qui reste le *monde du texte*. Seule la confrontation entre ce monde du texte et le monde de vie du lecteur fera basculer la problématique de la configuration narrative dans celle de la réfiguration du temps par le récit. En dépit de cette limitation de principe, la notion de monde du texte exige que nous *ouvrions* [...] l'œuvre littéraire sur un "dehors" qu'elle projette devant elle et offre à l'appropriation critique du lecteur. Cette notion d'ouverture ne contredit pas celle de clôture impliquée par le principe formel de configuration. Une œuvre peut être à la fois close sur elle-même quant à sa structure et ouverte sur un monde, à la façon d'une

²⁶⁰ Pouillon, J. (1946). *Temps et Roman. Op. cit.*, p.164.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 170.

²⁶² Ricœur, P. (1984). *Temps et récit, Tome II*. Paris : Seuil, p. 112.

"fenêtre" qui découpe la perspective fuyante d'un paysage offert. Cette ouverture consiste dans la *proposition d'un monde susceptible d'être habité*.²⁶³

Pour le cas du récit *Alger, le cri*, la configuration du temps fictif façonne notre compréhension du temps narratif dans son univers romanesque dans la mesure où il se forme selon une expérience spécifique au narrateur. Il se caractérise par une surcharge métaphorique qui combine l'imagination avec le temps immédiat de l'action. Par exemple, lorsque le narrateur contemple sa ville de sa terrasse dans le passage ci-dessous, il fait volontiers appel à ses rêveries et nous place dans un autre temps en dehors du présent :

Je guette Alger de ma terrasse, elle est là, tapie à mes pieds, comme ramassée, prête à bondir. J'allume une cigarette, la fumée pollue mes poumons, cette ville me pollue, elle entretient insidieusement ma dépendance. Les lumières de la Route Moutonnaire dessinent la baie, comme un sourcil. Et toujours ce râle, qui ne s'arrête pas. Moutonnaire, où est le berger ? Alger est une ville sans berger, qui maltraite son troupeau d'habitants, à commencer par moi. (AC, p. 14)

D'un point de vue phénoménologique, les rêveries qui viennent continuellement avec les souvenirs représentent une échappatoire à l'emprise du passé, car pour le narrateur, ce dernier est une source d'inconfort, il est également considéré comme un obstacle auquel il tente de se libérer. Les souvenirs qui l'envahissent sont régis par l'anxiété et la colère puisqu'ils provoquent chez lui l'angoisse infligée par les événements traumatiques de son pays, le lexique employé dans ses réminiscences traduit bien la profonde sensibilité qu'il éprouve à l'égard du passé. L'exemple suivant démontre, entre autres, comment les souvenirs se sont présentés comme inquiétants, en provoquant un changement dans le psychisme du narrateur et donc dans sa perception :

Menaçant la quiétude de ma terrasse, les souvenirs surgissent en ombres tandis que je contemple la baie s'exhibant devant moi, en carte postale. Je suis en colère. Alger m'a appris la colère, ses rues, son relief, son soleil, son ciel, sa brume, tout dans cette ville provoque la colère. Colère dans les embouteillages, colère dans les administrations, journaux en colère, histoire en colère, présent en colère, la colère est partout, elle plane dans les airs, l'évocation de mes propres souvenirs me met en colère. Même lorsque le

²⁶³ *Ibid.*, p. 151.

serpent de lumière se love lascivement contre la baie, éclairant la nuit, sa colère reste palpable, presque poisseuse. (AC, p. 23)

Il est important de noter que l'expérience fictive du temps chez Toumi se voit toujours accompagnée d'introspections qui montrent le rejet du passé, il utilise des stratégies narratives qui font coexister deux positions temporelles différentes lui permettant de remonter dans le passé, qui, par le biais desquelles nous ressentons la difficulté du narrateur de se réconcilier avec son propre passé et avec celui de son pays. Nous remarquons dans certains passages que le moi de l'action s'inscrit de manière étrange dans l'univers mémoriel, le narrateur change souvent sa perspective narrative pour aborder les événements qui ont marqué le passé historique de son pays. Nous citons :

Voilà que je me glisse encore derrière ma ville, pour parler d'elle, et ne pas parler de moi. Alger est l'arbre qui cache ma forêt, elle m'aide à sortir les mots, et lorsque comme cette nuit je sens la baie desserrer ses anneaux, je me faufile en moi pour aller les chercher. Je les entends, les mots, ils s'échappent des lentes mélodées du chaâbi, des blessures vocales des chanteurs de raï, du cri de rage d'une chanson berbère, ces mots disent la mélancolie, ils annoncent l'imminence de la mort, ils rendent hommage au temps passé, à la beauté défunte, aux alcools qui calment la douleur, celle de l'exil, de l'existence et de l'amour, la douleur d'une vie sans présent et sans avenir. Comme dans cet hymne à l'oiseau, incapable de s'échapper de sa cage pour s'envoler dans les airs, *Yel meknine ezzine*. On ne quitte jamais Alger, on ne se quitte jamais soi-même, on ne quitte jamais sa douleur. Pleure dans la ville, pleure dans l'exil, mais surtout, n'arrête jamais de dire ta douleur. (AC, p. 33)

Sortir de l'emprise du passé est effectivement l'élément le plus obsédant dans la narration d'*Alger, le cri*. Cela peut se lire à travers l'attitude psychologique du narrateur envers sa ville, il envisage son propre passé par l'histoire de son pays qui représente le réceptacle de ses souvenirs douloureux. Ceux-ci hantent sa mémoire de façon qui l'empêche de retrouver le présent et reconstruire son avenir :

Mon passé est aussi fait d'images, celle de la rue des Pirates à la Pointe-Pescade, rue de l'enfance, ou celle du défilé de cargos à l'entrée du port d'Alger, que je comptais quotidiennement, juché sur la terrasse de l'appartement de Lafarge, arithmétique de l'enfance. Chez les vendeurs de rue, le chapelet temporel des cartes postales s'arrête systématiquement à la photographie de Bouteflika jeune, moustache imposante et calvitie précoce, posant à côté du Président Boumediene, visage émacié et pommettes saillantes. C'est l'image ultime, la plus récente, celle qui semble marquer une implicite et brutale suspension du temps, à l'exacte frontière de la nostalgie et de la douleur, une ligne de démarcation entre passé et présent, en faille temporelle. (AC, p. 21)

La sensation qu'il éprouve dans Alger l'incite à fuir de tout souvenir malheureux qui réactive sa mémoire collective ou individuelle. Il se questionne en effet sur la véritable cause de ce malaise, et laisse sous-entendre que c'est le poids du passé qui lui donne l'impression que le temps est figé : « Suis-je un fantôme, vivant dans une ville elle-même figée dans le passé ? Est-ce pour à que présent et futur se diluent, que cela les Algérois se cachent en permanence de la lumière, derrière leurs rideaux rayés bleu et blanc ? » (AC, p. 36) Son voyage à Tunis devient donc la seule solution pour se libérer de sa hantise :

J'ai quitté Alger pour Tunis. D'une terrasse à l'autre, je rêve de jolies choses. La brise marine de Sidi Bou Saïd a dissipé les fantômes d'Alger. Je peux suivre des yeux l'écume des vagues, danser sur leur musique, sentir le vent dans mes cheveux, fumer ma cigarette, m'embaumer d'une bouffée de mesk ellil captée dans l'air de la nuit. (AC, p. 37)

L'errance du narrateur est révélatrice de ce refus revendiqué implicitement tout au long de la narration. Son séjour à Tunis rend plus concret et visible la conscience douloureuse du passé à travers l'apaisement qu'il ressent après avoir quitté sa ville. Le poids de ses souvenirs le met en mouvement, en état d'errance mentale et physique face à l'incapacité de construire sa propre identité dans cette ville où son existence s'apparente à un oiseau enfermé dans une cage : « incapable de s'échapper de sa cage pour s'envoler dans les airs » (AC, p. 33). C'est comme s'il cherche à effacer de sa mémoire les traces du passé cruel de son pays. Néanmoins, cette tentative demeure impossible : « Je n'arrive pas à oublier la baie d'Alger, le serpent assoupi, j'entends au loin son râle patient qui m'ordonne de revenir, je sens ses lumières m'appeler » (AC, p. 37). Ses rêveries apparaissent finalement comme une forme de révolte qui lui permet de se soustraire du temps réel et nous donne une autre représentation à la perception du temps qui s'écoule. Au moyen de ses fantasmes, son rapport au passé prend toute une autre dimension puisqu'ils lui permettent de réinventer une réalité qui l'apaise comme le démontre l'exemple suivant :

Je flotte dans un doux fantasma, fait d'un rêve de futur, sans cris, sans morts, sans goût de cendre. Avec une véranda, face à des éoliennes, en bord de mer. Je rêve d'une vie libérée des anneaux du serpent. Je rêve d'une histoire au présent, sous un ciel qui ne connaît pas le gris, dans une ville sans fantômes, sans histoires de guerre, sans bombes ni kamikazes. Je rêve d'une brise par fumée, d'iode, qui me caresse le corps. (AC, p. 111)

La question du temps grammatical est ainsi problématique dans *Alger, le cri* dans la mesure où elle est prise en charge par l'expérience subjective du narrateur. Il est

possible de relier l'articulation des temps verbaux à l'expression d'une certaine subjectivité en rapport avec la conscience du narrateur. Toumi met en œuvre certaines stratégies narratives pour faire apparaître le rejet du temps passé. Il s'appuie largement sur le présent de l'indicatif pour se concentrer sur l'immédiat de l'action mais aussi pour nous faire voir que le narrateur conçoit autrement le temps en nous laissant vivre une expérience temporelle qui lui est propre.

Certes, plusieurs temps grammaticaux s'entremêlent dans la narration, cette dernière oscille entre le présent de l'indicatif, le passé composé, l'imparfait et parfois le futur simple ; mais une certaine homogénéité dans l'écoulement temporel est remarquée tout au long du récit. Le narrateur raconte successivement des faits qui se déroulent chronologiquement par le biais du présent de l'indicatif dans le but de nous faire ressentir l'immédiat de l'action. Par exemple :

Sur le chemin du retour, j'ai croisé le coureur sur l'autoroute, je l'ai suivi des yeux. Bravant le danger, il court, épuisé, sur la bande d'arrêt d'urgence, indifférent à l'air pollué. Il avance, tant bien que mal, la foulée lourde, un bandeau sur la tête, les poings serrés. Les véhicules, lancés à vive allure, le frôlent. Il continue sa course, indifférent, la tête bien droite. Il passe le barrage de police, toujours au même rythme, il respire les gaz d'échappement. J'ai suivi ma vie des yeux. Les poings serrés, les poumons gorgés d'oxyde de carbone, j'avance sur l'autoroute de mon existence, frôlant le danger à chaque seconde, relégué sur le bas-côté. Mes jambes sont lourdes, j'avance, conscient de l'absurdité de ce vain effort, j'avance sans de l'arrêt, je serre les poings, je garde la tête haute. Que fait ce coureur aux jambes fatiguées, à la peau flasque, au milieu de ce flot ininterrompu de voitures ? Pourquoi suis-je ici ? Surtout, ne pas pleurer ! (AC, pp. 62-63)

L'écoulement du temps dans le passage ci-dessus est marqué par « l'interpolation » du présent dans le passé, ce procédé a pour fonction de créer l'impression de simultanéité plutôt que de situer l'événement dans un temps bien défini. Pouillon illustre d'ailleurs qu'il existe une autre signification propre à l'emploi du présent de l'indicatif : « décrire le présent pour lui-même, cela possède encore une autre signification, C'est expliquer ce qui arrive à l'individu par sa psychologie propre et non par la simple succession extérieure des situations où il se trouve jeté. »²⁶⁴ Il en va de même pour le temps présent que Toumi utilise dans ce récit, nous retrouvons bien cet

²⁶⁴ Pouillon, J. (1946). *Temps et Roman. Op. cit.*, p. 170.

impact psychologique sur l'expérience intime du temps qui apparaît sous-tendue par le désir d'échapper à son emprise, bien spécifiquement à l'emprise du temps passé.

De même, l'impact psychologique sur la conscience du temps se traduit par l'instabilité de l'instance narrative dans le récit. Ce dernier est raconté à la première personne puisqu'il est un récit autofictionnel. Toutefois, le narrateur n'est pas toujours homodiégétique, il devient de temps à autre hétérodiégétique où le « moi de l'action » et le « moi narrateur » représentent la même personne. Le « je » du narrateur se transforme vite en « il » quand il raconte rétrospectivement ses souvenirs tout en gardant une préférence pour le présent de l'indicatif. Dans le passage ci-dessous, le moi narrateur est considéré comme un autre personnage alors qu'il n'est autre que le moi de l'action lui-même :

*Le ciel est rouge, la terre a envahi le ciel, la chaleur est suffocante. L'enfant seul promène ses doigts le long du mur. Il écrit son nom avec le sable rouge déposé par le vent. Il joue avec sa famille imaginaire, toute la journée, famille héroïque, avec parents et enfants, image infantile d'un bonheur qu'il sait déjà inaccessible. Peu importe, l'enfant seul construit son nirvana, il aménage sa solitude, l'enfant seul apprivoise le silence, il sent quotidiennement le regard de l'autre, inquisiteur, insistant, qui confirme sa différence. La famille imaginaire devient refuge, elle le protège, la terrasse du Technicum est le radeau de l'enfant seul. Il apprend à apprivoiser la peur, à écouter le silence, il expérimente la douleur et sait désormais taire la colère. Le voile de sable enterre le secret de l'enfant seul.*²⁶⁵ (AC, pp. 162-163)

Dans ce récit, le narrateur est tantôt homodiégétique, tantôt hétérodiégétique, tantôt neutre quand il est question de relater les événements historiques. L'instabilité de l'instance narrative reflète la fébrilité que lui provoque son passé traumatisant, car il témoigne qu'il impose un écart entre le moi de l'action et son « moi ancien ». Cohn appelle « dissonance temporelle »²⁶⁶, le décalage qui se produit lorsqu'un narrateur raconte ultérieurement sa propre expérience où sa conscience intérieure se détache de sa narration. Chez Toumi, le narrateur attire surtout l'attention sur les sentiments immédiats par le fait de transmettre ses pensées et ses réflexions sur sa ville et sur certains événements historiques. Le passé est certes présent dans sa narration mais émerge avec le « moi ancien » qu'il identifie souvent par le pronom personnel « il » et à travers un ton

²⁶⁵ L'italique de l'auteur.

²⁶⁶ Cohn, D. (1981). *La Transparence intérieure*. Op. cit., p. 171.

neutre. Cela prouve sa volonté de créer une distance entre les deux « moi » en détachant son « moi actuel » de celui de son propre passé.

4.2.2. L'errance mentale

L'usage excessif de la description semble aussi être un élément qui perturbe le dispositif temporel chez Toumi. Dans son récit, c'est souvent par la description que le narrateur exprime son rapport à sa ville et qu'il évoque son état actuel, elle occupe une place remarquable dans le texte comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent. Son utilisation influence grandement le mouvement temporel du récit, comme il est affirmé par Genette dans *Figures III*, là où il y a une description dans les textes narratifs, le temps de l'histoire est suspendu. Ces pauses descriptives sont manifestement présentes dans *Alger, le cri*, le narrateur décrit souvent la ville pour donner une image de soi : il y projette ses sentiments et parfois il s'attribue à elle, il s'adonne de temps à autre à ses émotions et à son imagination, et dessine des images de sa vie qui s'éloignent de plus en plus de sa représentation réaliste avec la surcharge métaphorique qui la caractérise. Cette technique narrative permet d'exprimer le dilemme de son caractère, c'est par le recours à la description, notamment métaphorique, que nous pouvons nous rendre compte de la conscience subjective de la temporalité dans *Alger, le cri* :

Il faut donc au roman deux caractères : d'une part, une épaisseur psychologique, d'autre part, la description d'une durée qui ne soit pas un simple déroulement. [...] Ils sont intimement liés. [...] Reconnaître les deux caractères précédents du roman, cela revient à définir ce dernier par les deux séries de problèmes qu'il a à résoudre. D'une part, donner une épaisseur psychologique au récit suppose une vision réelle des personnages (vision réelle et non simple mention), [...] et d'autre part, décrire une durée et non un simple déroulement, exige que l'on prenne conscience des caractères de la temporalité.²⁶⁷

La référence à la description est l'un des moyens utilisés par le narrateur pour se concentrer sur l'instant présent. Elle est associée ici à la dimension psychologique puisqu'elle s'accompagne d'une dislocation temporelle qui nous fixe dans une durée définie de la narration et nous dissocie du temps de l'histoire. Bref, elle nous place également dans un temps imaginaire, surréel, ou du moins, loin des situations qui affectent le narrateur. En lisant ce passage, nous pouvons déduire que l'effet de

²⁶⁷ Pouillon, J. (1946). *Temps et Roman*. Op. cit., pp. 22-23.

simultanéité crée par la description marque bien l'idée de l'effacement du passé, car elle nous situe dans une temporalité qui dissocie le passé du présent :

Haouaria, Cap Bon, Tunisie. Je suis loin de ma ville, au milieu de paysages désolés battus par les vents. La terre vibre au son des éoliennes qui entourent la maison, les mouches se font avides, elles dévorent mes bras et mes jambes. Face à moi, la mer est d'huile. Zembra et Zembretta, l'île-rhinocéros et l'île-tortue, s'y étalent paresseuse ment. La maison est silencieuse, seul le braiement de l'âne ose déchirer le silence. Alger, la pulsation du serpent, les rues tortueuses, le grouillement de la foule, la faille, tout s'estompe, le temps d'un séjour. Je me réveille au doux bruit des sardiniers rentrant au port au lever du soleil, j'en tends les mots qui fusent de la mer, paroles de pêcheurs, le vent de Haouaria est une caresse, il me répare en faisant danser les éoliennes. Sous la véranda protégée du vent par les canisses. (AC, pp. 83-84)

L'expérience temporelle se manifeste donc différemment chez Toumi. Le rejet du passé s'inscrit comme un leitmotiv sous-jacent qui se lit dans la description du narrateur. La difficulté de l'accepter, voire de pouvoir le confronter le rend une véritable obsession. Face à l'incapacité de le mettre à distance, il se met dans un état d'errance mentale, celui-ci fait aussi preuve de sa forte volonté de se détacher des traces du passé.

4.3. L'éclatement du temps chez El Mahdi

La configuration de la temporalité dans le roman *La belle et le poète* est étroitement liée à la question de l'histoire, comme nous l'avons déjà vu, il s'agit d'un récit à caractère biographique écrit à la troisième personne avec une chronologie linéaire. Son analyse d'un point de vue phénoménologique ou psychologique impose une mise en évidence de l'historicité pour parvenir à appréhender le rapport entre le temps et ce qui est raconté. Puisqu'il s'agit d'un roman qui raconte une histoire qui s'est produite dans une époque déterminée du passé, le lecteur va sans doute se demander quand ces événements se sont déroulés, comme nous le précise Roland Bourneuf, « la première dimension temporelle à frapper le lecteur de roman est celle de l'histoire. A quelle époque se situe l'aventure racontée ? »²⁶⁸. El Mahdi situe son roman dans une période bien définie, le XIX^e siècle, elle raconte la vie d'un poète de sa naissance à sa mort. En outre, elle n'évoque pas seulement son histoire mais aussi d'autres faits historiques qui se sont produits pendant cette période, c'est-à-dire le temps de l'histoire couvre une

²⁶⁸ Bourneuf, R., & Ouellet, R. (1975). *L'univers du roman. Op. cit.*, p.129.

période qui s'étend du XVIème au XIXème siècle d'après les données historiques de l'œuvre.

La représentation de la temporalité historique est omniprésente dans ce roman, l'écrivaine prend le soin de représenter les différentes dimensions de l'histoire racontée de manière qu'elle laisse apparaître l'inscription du temps de multiples façons en fonction de la séquence narrative racontée. C'est pour cela que nous avons qualifié sa structure temporelle d'« éclatée ». Ce n'est pas seulement le temps subjectif qui contribue à développer l'intrigue, les marqueurs temporels employés dans ce roman nous laissent constater qu'il y a également trois aspects par lesquels s'inscrit la temporalité dans *La belle et le poète* : l'aspect objectif ou concret (historique), l'aspect subjectif et l'aspect imaginaire.

4.3.1. L'aspect objectif

Commençant d'abord par l'aspect objectif ou concret qui est mis principalement au service de la dimension historique du roman. Déjà, en le lisant, nous pouvons bien nous rendre compte de la dimension historique de la narration, car l'écrivaine commence dès l'incipit par un événement situé dans un temps déterminé :

En l'an 1871 naquit Abdallah fils de Mohamed ben Tahar ben Noui surnommé Ben Kerriou et de Oum Noun bent Ahmed. Le petit Abdallah qui avait déjà une sœur, Oum El Kheir, eut trois autres frères : Mohamed, Ali et Larbi. (BP, p. 15)

La référence aux datations n'est pas assez fréquente chez El Mahdi, elle se contente d'utiliser les adverbes temporels tels que « ce soir-là », « parfois », « le lendemain » et des expressions comme « tous les matins », « cela fait plusieurs moi que... », « quelques années plus tard », etc. pour renforcer l'idée du temps qui passe et pour nous informer sur le changement de la situation du héros. Ces derniers se trouvent souvent dans ses péripéties, ses aventures et dans d'autres actions qui se déroulent au centre de l'intrigue principale. Citons quelques passages du roman :

Un jour, deux petites filles vinrent se joindre aux élèves de la mahad'ra. Elles étaient propres, bien habillées et semblaient différentes des autres fillettes de l'école. [...] Chérifa, la plus jeune n'avait pas plus de six ans. Sa sœur Fatna était son aînée de deux ans. [...] Le bachagha jugeant que ses filles avaient reçu plus de savoir et de connaissances qu'il n'était demandé aux femmes d'en avoir en ces temps-là, cessa de les envoyer à la mahad'ra. (BP, pp. 39-44)

Dans les passages qui vont suivre, nous pouvons remarquer comment ses marqueurs temporels permettent de bien structurer le temps narratif. Dans ce roman, le nombre d'années passées est relié très souvent à l'âge du héros, c'est l'une des façons utilisées par l'écrivaine pour nous situer dans le temps de l'histoire. Nous avons par la suite :

Abdallah passa trois ans au service du bachagha tout en poursuivant ses études de droit. [...] Un jour en rejoignant son lieu de travail, Abdallah ben Kerriou aperçut deux jeunes femmes devant la porte de la maison du bachagha. Il reconnut tout de suite Fatna. Abdallah ne l'entrevit que l'espace de quelques secondes. Quelques secondes qui le ramenèrent plusieurs années en arrière. (BP, pp. 48-49)

Dans l'ouvrage *Temps et récit, Tome II*, Ricœur attire l'attention sur la particularité des adverbes temporels dans l'articulation de la chronologie de l'histoire à travers l'analyse de *Madame Bovary* de Flaubert. Il fait remarquer qu'ils contribuent le mieux à renforcer les transitions temporelles à l'intérieur du roman :

Les transitions temporelles trouvent elles aussi un renfort dans la combinatoire entre temps et adverbe. [...] Les adverbes évoqués plus haut sont mieux décrits comme accompagnant, renforçant et précisant les transitions temporelles : ainsi les adverbes « or », « une fois », « un matin », « un soir » soulignent la transition hétérogène de l'arrière-plan (imparfait) au premier plan (passé simple), tandis que « et puis alors », en tant qu'adverbe de consécution narrative, convient mieux aux transitions homogènes à l'intérieur du monde raconté.²⁶⁹

Cette explication semble correspondre parfaitement au roman *La belle et le poète* où l'écrivaine retrace des différentes phases de la vie du héros du début à la fin à travers les adverbes temporels, leur usage permet d'une part de mesurer la durée qui s'écoule et d'autre part de rendre plus visible le processus de la progression du temps dans la trame narrative.

En ce qui concerne les datations, il est possible de remarquer qu'elles sont surtout consacrées à l'arrière-plan historique, mais parfois elles ne contribuent pas à faire avancer l'histoire parce qu'elles sont pour la plupart des analepses extérieures au récit. Nous les retrouvons notamment sous forme de sommaires qui résument les événements les plus

²⁶⁹ Ricœur, P. (1984). *Temps et récit, Tome II. Op. cit.*, p. 135.

significatifs de l'histoire personnelle du héros, de quelques personnages ou des événements qui appartiennent réellement à l'Histoire. Par exemple :

Les Ben Salem descendaient des Ouled Zaanoun de la tribu de Beni Hilal qui s'établit dans la région de Laghouat au dixième siècle. [...] Après la mort de son père à Boghar en 1849 et celle de son oncle Yahya en 1853, tous deux tués par l'armée française, cheikh Ali Ben Ahmed Ben Salem fut nommé agha de Laghouat après la prise de la ville. En 1866, il fut sacré bachagha. (BP, p. 61)

Nous citons un autre exemple :

Fatna bent Aïda, fille de Mekki, de la tribu des M'khalif, qu'il épousa en 1914, lui donna deux jumelles qui moururent très jeunes. Il divorça en 1915 et épousa sa cousine Badra bent El Hadj Ahmed. Celle-ci donna naissance à une première fille Kheira qui ne survécut pas plus de quelques mois, puis à une seconde que Abdallah prénomma Fatma qui vécut jusqu'à un âge très avancé. Badra ne survécut pas plus de six mois à Abdallah ben Kerriou. (BP, p. 168)

Nous soulignons encore d'autres éléments qui méritent notre intérêt en ce qui concerne la configuration du temps dans ce roman, il s'agit également des temps verbaux. El Mahdi accorde une place prépondérante à la concordance du temps dans la présentation de l'histoire. L'usage du passé simple, qui est une particularité des romans historiques, laisse voir une certaine objectivité dans *La belle et le poète* de sorte qu'il nous donne l'impression que les événements se racontent eux-mêmes²⁷⁰, il s'inscrit comme « une forme objectivante »²⁷¹ dans l'élaboration de l'intrigue ce qui renforce l'aspect objectif de la temporalité dans le roman.

4.3.2. L'aspect subjectif

Malgré l'indéniable effet de la dimension historique sur la structuration de la temporalité, ce roman semble être notablement marqué par les traces d'une subjectivité qui se laissent sentir d'un côté à travers le style même de l'écrivaine, et d'un autre côté à travers le rapport qu'entretient le héros avec le temps. Le développement de l'intrigue dans *La belle et le poète* se fait par de nombreuses stratégies permettant de constater que le recours aux techniques narratives, déjà étudiées dans le chapitre précédent, n'est

²⁷⁰ Rabatel, A. & Narrans, H. (2008). *Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome II. Op. cit.*, p. 435.

²⁷¹ *Ibid.*, p.436.

certainement pas une pratique hasardeuse de la part de l'écrivaine. Celles-ci témoignent en effet de la portée affective du récit puisqu'elles nous permettent d'appréhender l'expérience du temps vécue par les personnages.

L'un des éléments qui laisse entrevoir une part de la subjectivité de l'écrivaine dans le roman est la durée fictive des événements racontés. Nous envisageons dès les premiers chapitres qu'elle tend volontairement à manipuler leur vitesse en fonction de leur importance dans l'histoire. Elle commence le roman par des ellipses qui font omettre plusieurs séquences des premières années de son enfance pour passer directement aux séquences que nous estimons plus pertinentes. Ainsi, par le moyen des sommaires, elle s'autorise à rendre plus courte la durée des faits qui pourraient s'étendre sur plusieurs jours, plusieurs mois voire plusieurs années. Les exemples qui en témoignent sont nombreux, dans l'incipit par exemple, nous voyons qu'elle passe directement de l'épisode de sa naissance à celle de son enfance, nous citons encore une fois ce passage :

En l'an 1871 naquit Abdallah fils de Mohamed ben Tahar ben Noui surnommé Ben Kerriou et de Oum Noun bent Ahmed. Le petit Abdallah qui avait déjà une sœur, Oum El Kheir, eut trois autres frères : Mohamed, Ali et Larbi.

Dès qu'il fut en âge de parler, on l'envoya à la *mahad'ra* afin d'apprendre le Coran comme tout petit musulman. (BP, p. 15)

Nous pouvons énoncer l'idée que l'écrivaine veut mettre en valeur l'évolution du protagoniste pour s'engager dans l'évocation de l'histoire racontée. Ainsi, par le moyen des dilatations, la conception du temps d'un point de vue subjectif devient de plus en plus perceptible. La lenteur de la vitesse temporelle dans certaines séquences narratives est révélatrice d'une dimension affective attribuée au récit, car en lisant ce dernier, ce sont surtout les événements qui sont vecteurs d'une charge émotionnelle que l'écrivaine se charge d'intensifier. C'est donc à travers le prisme de sa psychologie que l'intrigue est dépeinte pour octroyer une touche de subjectivité à l'expression de la temporalité dans l'histoire qu'elle raconte. Prenons l'exemple de l'épisode consacrée à la fantasia à laquelle Abdallah a assisté quand il avait huit ans. Bien que cet épisode ne serve pas à l'évolution de l'intrigue du récit, l'écrivaine consacre à cet événement qui n'a duré que quelques heures tout un chapitre (chapitre IV) pour faire sentir la fascination du héros :

Plusieurs tentes étaient plantées çà et là. Dans certaines d'entre elles des femmes s'activaient à pré parer les grains de couscous dans d'énormes auges

en bois pendant que d'autres épluchaient les légumes et apprêtaient les morceaux de viande pour le bouillon.

Dans une autre tente, des gens entouraient un chanteur sahraoui qui les faisait vibrer par ses mélodieuses « ay ay ». Un peu plus loin, un grand cercle s'était formé autour de femmes qui dansaient la fameuse danse de « *Sidi Makhlouf* ».

Se faufilant entre les burnous et les gandouras, le petit Abdallah se fraya un chemin jusqu'au premier rang où il put contempler le spectacle tout à son aise. (BP, p. 32)

A côté du passé simple, l'imparfait est aussi le plus employé dans la narration de *La belle et le poète*. Si nous lisons les séquences dans lesquelles la durée temporelle est ralentie comme celles que nous avons citées plus haut, nous constatons que ce temps verbal est mis au premier rang par rapport au passé simple. Pour Rabatel, une dimension subjective se crée lorsque le passé simple est accompagné de l'imparfait : « Ainsi, le passé simple, et, de manière moins inattendue, les suites 'indicatif présent + indicatif présent', ou 'imparfait + imparfait' sont de nature à exprimer à des degrés variables, la subjectivité de sujets modaux dans les énoncés délocutés »²⁷². L'alternance de ces deux temps verbaux est ainsi évidente dans les séquences à temporalité ralentie étant donné que leur lenteur change notre ressenti du temps qui s'écoule. Bien qu'elle soit exagérée dans quelques épisodes comme celle de l'exil d'Abdallah qui s'étale de la page 79 à la page 132, elle participe le mieux à rendre concret l'expérience subjective du temps chez le héros pendant son exil, car dans ce cas, c'est par la dilatation que l'écrivaine insiste sur la lourdeur du temps qui passe. La liberté qu'elle manifeste par rapport à la manipulation du temps laisse explicitement entendre la portée subjective de la durée.

4.3.3. L'aspect imaginaire

Nous avons déjà dit que le roman *La belle et le poète* se basait sur des références historiques véridiques du passé réel tel qu'il était vécu. Puisqu'il s'agit d'un « roman », cela indique que la part de la fiction est nécessaire dans le processus de la création du monde que l'écrivaine présente. Tous les événements qu'elle met en scène sont mis sous nos yeux par le biais de sa propre imagination, c'est un moyen par laquelle elle nous permet de visualiser les événements qui avaient eu lieu dans une période bien définie dans le passé. Ce qui pourrait être considéré comme factuel dans le roman sont également le cadre spatio-temporel, les personnages et les faits qui sont historiquement véritables. Leur

²⁷² *Ibid.*, p. 439.

mise en intrigue ne peut être agencée qu'à travers la dimension imaginaire qui contribue à mettre en forme une expérience temporelle subjective. Comme en témoigne Ricœur, « dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette »²⁷³.

La temporalité est parmi les éléments qui contribuent à investir la dimension imaginaire du récit, c'est par le biais de laquelle que « l'histoire se laisse suivre »²⁷⁴. Cette dimension, issue de la subjectivité de l'écrivaine, se matérialise dans ce roman par le biais du dialogue, de la description et des temps verbaux. Dans le chapitre précédent, nous avons vu qu'elle alterne continuellement la narration avec les scènes dialoguées. Comme nous le savons, les dialogues provoquent un désordre au niveau de la structure temporelle du roman puisqu'ils interrompent la continuité de la narration. Ce mode de présentation d'une action est généralement employé pour mettre l'accent sur les moments les plus intrigants de l'histoire. En faisant parler ces personnages, la perception du temps change vu que le dialogue tend « à rapprocher la durée de l'action représentée et la durée de la lecture »²⁷⁵. L'écrivaine s'en sert pour figer le temps grâce à l'impression d'immédiateté qu'elle crée chez nous ce qui nous permet de nous inscrire dans une temporalité imaginaire. Prenant ce dialogue entre Abdallah et Fatna au moment où ils se sont rencontrés en cachette :

Enfin l'heure tant attendue arriva. Abdallah tiré quatre épingles se faufila dans la nuit jusqu'à la maison du bachagha de Laghouat. Le palais était inondé par la clarté de la pleine lune de ce mois d'août. Emmerveillé à la vue de Fatna debout sur son balcon avec ses cheveux qui dégringolaient jusqu'au-dessous de sa taille, Abdallah oubliant toute prudence, s'approcha de l'endroit où se tenait sa belle. Le balcon n'était pas très haut. Abdallah se glissa dans le côté obscur que la lumière de la lune ne pouvait atteindre :

- Abdallah ?

- Fatna ?

- Oui.

- Comment tu vas ?

- Je vais bien et toi ?

-Maintenant je suis bien.

Comprenant à quoi il faisait allusion, Fatna se mit à rire.

- Je ne croyais pas que j'allais vraiment te voir ce soir, chuchota Abdallah.

²⁷³ Ricœur, P. (1983). *Temps et récit, Tome I. Op. cit.*, p. 12.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 130.

²⁷⁵ Mitterand, H. (1980). *Le discours du roman. Op. cit.*, p. 150.

- Pourquoi ?
- Je ne sais pas, c'était trop beau. Je ne réalise pas que je suis là à deux pas de toi et que je peux te parler... Mon Dieu comme tu es belle Fatna !

- Tu ne me vois même pas.
- Comment sais-tu que je ne te vois pas ?
- Mais parce qu'il fait noir.
- Justement. Même l'obscurité ne peut cacher ta beauté.
- Fatna riant encore :
- Oh tu exagères !
- Puis sa voix se fit plus grave :
- Abdallah
- Oui, mon amour
- Dis-moi un poème s'il te plaît. - Lequel préfères-tu ?
- Je ne sais pas, ce que tu veux. Récite-moi ton plus beau poème. Ils sont tous très beaux... (BP, pp. 51-52)

Bien entendu, le dialogue nous permet d'explorer l'expérience temporelle intime que les personnages ont vécue, son insertion dans la narration implique un ancrage dans un temps purement imaginaire. Le fait que l'écrivaine invente des scènes dialoguées, cela implique que nous sommes également dans le domaine de la fiction comme l'affirme Vivienne Mylne (1994) :

Lorsqu'on parle de « ce que disent les personnages », on entre donc dans le domaine de la fiction - ou de la métaphore ; on traite des énoncés purement imaginaires comme s'ils étaient audibles. D'habitude, en effet, le lecteur ne perçoit ces paroles que par son « oreille intérieure », faculté qui nous permet d'entendre, pour ainsi dire, nos propres verbalisations mentales.²⁷⁶

De surcroît, ce qui accentue la dimension imaginaire du temps dans le roman sont les passages descriptifs. Ces derniers se doivent de servir à la fois la portée subjective et imaginaire du temps vu qu'ils sont doublement intégrés dans le roman, c'est-à-dire dans la narration proprement dite et dans les paroles des personnages. Ils sont au service d'une certaine subjectivité temporelle au niveau narratif dans le sens où ils imposent des ruptures dans le temps diégétique puisqu'ils sont employés selon la volonté de l'écrivaine qui préfigure l'expérience temporelle de manière plus ou moins personnelle. Elle a donc toute la liberté de manipuler la description dans sa narration, elle choisit d'y avoir recours soit de manière dense, soit de manière moins notable en fonction de sa propre subjectivité. Sa prédominance dans le roman crée un effet de suspense par rapport à ce qui va se passer

²⁷⁶ Mylne, V. (1994). *Le Dialogue dans le roman de Sorel à Sarraute*. Paris : Universitas., p. 09.

puisqu'elle détruit le déroulement linéaire de l'intrigue. Par la même, lorsqu'elle est intégrée dans les dialogues des personnages comme le démontre l'extrait suivant, elle transforme l'expérience subjective du temps en une expérience fictive puisqu'elle nous situe en dehors de l'aspect factuel qui caractérise son roman :

Le khebir expliqua : - La ville que nous désignons sous le nom générique de Ghardaïa est en vérité une pentapole. Si tu montais tout en haut de cette cité, tu verrais qu'il y en a quatre autres. Au sud-ouest et à une lieue environ, il y a Beni Isguen construite comme les cinq cités d'ailleurs sur le flanc d'une colline. Elle est protégée par un mur percé de trois portes. Sa tour que tu peux voir d'ici a été élevée en une seule nuit grâce aux anges qui ont aidé les habitants à sa construction. (BP, p. 98)

Pour ce qui est de l'usage des temps verbaux, nous pouvons dire que l'imparfait, qui est fréquemment associé à la description, amplifie davantage la dimension imaginaire de la temporalité du récit dans la mesure où il permet de générer un cours de temps particulier, car dans certains cas les écrivains se servent du passé simple au lieu de l'imparfait pour rendre les descriptions plus factuelles et exclues de toute forme de subjectivité qui pourrait briser l'illusion réaliste. Pour Tadié,

Le passage à l'imparfait marque l'entrée dans une dimension imaginaire, si bien que les présents (le héros dépliant son journal, etc.) qui se détachent sur le décor de l'imparfait sont eux-mêmes imaginaires, le présent est employé ici pour nous faire ressentir l'immédiat, l'aventureux d'une action mais réintègres dans le flot du passé romanesque.²⁷⁷

Nous pourrions faire le même constat pour l'usage du présent. Les dialogues, étant généralement au présent, impliquent que l'écrivaine a recours à un découpage subjectif du temps parce qu'ils appartiennent à un passé qui ne lui est pas connu, et donc ils transfigurent un temps imaginaire.

4.4. La musicalisation du temps chez Tebbani

Le roman *L'éloge de la perte*, comme nous l'avons vu, est marqué par une forte présence musicale. La manière dont l'écrivaine structure son intrigue nous amène à émettre l'hypothèse selon laquelle l'effet musical influence toutes les composantes romanesques du roman. Dans l'interview précité, elle déclare qu'elle accorde un intérêt

²⁷⁷ Tadié, J-Y. (1971). *Proust et le Roman*. Paris : éditions Gallimard., p. 303.

particulier à la musique andalouse, elle est pour elle une véritable passion jusqu'à devenir « un mode de vie » :

Effectivement, j'ai une réelle passion pour la musique andalouse. J'ai coutume de dire que l'andalou est un mode de vie. Et l'andalou est mon mode. Zidane, de préférence ! Il ne s'agit pas, seulement, d'une musique mais bien d'un patrimoine, d'une richesse multiséculaire, d'un trésor qu'il est nécessaire de préserver, de perpétuer et de rendre pérenne.²⁷⁸

Cette passion pour la musique, notamment la musique andalouse, rend l'architecture de son roman semblable à une pièce musicale. Son influence se matérialise sur les plans thématique et structurel à la fois, elle s'inscrit dans le roman comme une forme d'expression par laquelle les personnages expriment leur amour, leur manque ou tout autre sentiment. Ainsi, elle se manifeste au niveau structurel à travers des mécanismes qui placent sa symphonie au centre de la narrativisation. Elle est également « miroir » de la *qaçîda Men djat forgetek* comme elle le déclare dans le même interview que nous avons cité :

La célébration du Maalouf ensuite, c'est surtout la célébration de la *qaçîda Men djat forgetek* qui est l'une des plus majestueuses à mes yeux sur la perte de l'être aimé après Frag Ghazli. Et j'ai voulu jouer – au double sens du mot, jeu ludique et jeu musique comme partition – sur cette *qaçîda* pour montrer dans un quotidien contemporain comme une vieille *qaçîda* Maalouf garde sens et vie dans une histoire d'amour banale entre un homme et une femme.²⁷⁹

Dans l'ouvrage *Lecture musico-littéraire* (2002), Arroyas expose deux types fondamentaux à travers lesquels se manifeste la présence musicale dans une œuvre romanesque. Pour lui, la musique peut s'inscrire dans l'intrigue à travers la thématique que l'auteur aborde, cette présence dite « thématisée » est également une forme de « caractérisation de la musique à l'intérieur de l'œuvre »²⁸⁰. Ainsi, elle peut se dégager à travers une analogie interartielle sur le plan formel « lorsque des traces dans le texte sont associées à des éléments d'ordre musical »²⁸¹.

²⁷⁸ Tebbani, L.-N. (2017, mai 7). Lynda-Nawel Tebbani : « Dans mon roman le lieu quitté devient la personne quittée... ». (F. Zakour, Intervieweur) Consulté le 3 septembre 2023 sur <https://www.jeune-independant.net/lynda-nawel-tebbani-dans-mon-roman-le-lieu-quitte-devient-la-personne-quittee/>

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Arroyas, F. (2001). *La lecture musico-littéraire*. Montréal : Presse de l'Université Montréal. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pum.9535>

²⁸¹ *Ibid.*

Par sa structure aussi complexe qu'elle soit, *L'éloge de la perte* laisse apparaître sa richesse esthétique par la présence musicale en tant que support premier à la narration. Tebbani réussit à lui donner un effet poétique en premier lieu par les jeux de temps vu qu'il est par définition « l'unité de base de la musique mesurée »²⁸². André Boucourechliev nous fournit une réflexion pertinente sur l'inscription du temps dans la musique dans son ouvrage *Le langage musical*. Pour lui,

Si la moindre différence - d'harmonie, de durées, d'intensités, de timbre, de registres (en tant qu'indissociables) - crée une griffe, une petite ou une profonde blessure sur le temps, elle produit un rythme [...] Ainsi le rythme est constitué par la combinaison incessante de tous ces événements inscrits dans le temps. [...] Se dessinent également les contours d'un modèle de fonctionnement de la structure musicale. Ce modèle relève de deux échelles temporelles : celle du court terme qui régit les rapports sonores immédiats et celle du long terme où s'exercent les rapports de la structure dans la forme.²⁸³

Dans *L'éloge de la perte*, le rythme narratif irrégulier et la non-linéarité de la chronologie sont parmi les mécanismes qui marquent par excellence la musicalisation du temps. L'écrivaine emprunte ces procédés poétiques au poème-chanté *Men djat forgetek* d'un côté pour retracer l'expérience subjective temporelle telle que vécue par les personnages, et d'un autre côté pour rendre sophistiqué l'univers romanesque qu'elle présente.

4.4.1. Le rythme musical

Il importe ici de signaler que « le rythme » est parmi les éléments qui permettent de créer une harmonie à la musique, il est en effet en rapport étroit avec la perception subjective que nous avons du temps. Le rythme musical concerne en particulier « tout ce qui a trait au temps et au mouvement, notamment l'organisation des événements musicaux dans le temps »²⁸⁴. De la même façon, le rythme narratif a ceci de particulier, il concerne à son tour certains mouvements qui permettent de manipuler l'écoulement temporel du récit de manière à affecter la perception du temps.

Nous avons illustré précédemment que son roman dispose d'une vitesse temporelle relativement lente. Les événements propres au récit second, celui du passé,

²⁸² Arnold, D. (1988). *Dictionnaire encyclopédique de la musique, Tome II*. Paris : Robert Laffont., p. 807.

²⁸³ Boucourechliev, A. (1993). *Le Langage musical*. Paris : Fayard., pp. 33-34.

²⁸⁴ Arnold, D. (1988). *Dictionnaire encyclopédique de la musique, Tome II. Op. cit.*, p. 619.

sont plus marquant au cours de l'histoire ce qui fait que ceux du récit premier soient tenus à distance. Un tel procédé impose une irrégularité dans la progression de l'intrigue et dans le déroulement chronologique de l'histoire dans sa globalité. L'écrivaine utilise les anachronies de manière abondante, les événements de l'histoire ne sont saisis que par la rétrospection, cela nous laisse supposer que les passages anachroniques semblent être le premier facteur qui perturbe le rythme de la narration. Le tableau de la séquence temporelle de base²⁸⁵ présenté dans le chapitre précédent en témoigne, l'auteure fait un va-et-vient incessant entre le passé et le présent dans le premier chapitre. A partir du deuxième chapitre, les analepses deviennent de plus en plus nombreuses, elle consacre cinq chapitres en entier aux souvenirs de Gharam dans lesquels elle intègre le manuscrit de son amante et ses dialogues avec elle pour raconter la suite de l'histoire.

Revenant maintenant à la question du rythme musical. En musicologie, le temps faible est associé au rythme musical lent qui a généralement tendance à être lyrique alors que le temps fort est associé au rythme musical rapide qui est jugé comme étant joyeux²⁸⁶. Nous sommes amenée par ce fait à émettre une hypothèse sur l'effet poétique que la lenteur du rythme narratif peut produire sur la perception du temps : le ralentissement de la vitesse temporelle dans le récit est révélateur de l'influence de la présence musicale sur la perception de l'expérience subjective du temps. Effectivement, la nouba constantinoise est à l'origine une poésie lyrique, ainsi comme l'explique Saidani (2005) dans son livre *La musique du constantinois* :

On y découvrira les motifs traditionnels tels : la dame sans merci, l'amant gémissant, les feux dévorant de l'amour, les appels à la justice des hommes etc. Cette poésie chante l'amour avec sa gamme complète de sentiments ardents ou tendres. Elle chante les plaisirs, permis ou défendus. Elle célèbre l'âme du vin et l'enchantement de l'ivresse. Elle chante la beauté des femmes. Elle décrit la nature et le charme de ses aurores, la sérénité de ses clairs de lune. Elle chante la grandeur et la gloire de Dieu, la fragilité du monde et de ses biens, la réalité des plaisirs et des jouissances terrestres. Elle embrasse donc toute la vie de l'être et de la société de l'Islam. Mais cette poésie lyrique

²⁸⁵ Voir le tableau 7 (La séquence temporelle de base de *L'éloge de la perte*) dans le chapitre précédent.

²⁸⁶ « Indeed, a piece of music in a major key that is judged happy is often associated with a fast tempo, whereas pieces written in a minor key tend to be played in a slow tempo. » Droit-Volet, S., Ramos, D., Bueno, JLO. & Bigand, E. (2013). Music, emotion, and time perception: the influence of subjective emotional valence and arousal? *Frontiers in Psychology*,4(417), p. 2.

est avant tout un langage reflétant ce qu'il y a de plus intime dans les sentiments et les émotions de l'être humain. (2006, p. 99)

Cela correspond parfaitement au contenu de *L'éloge de la perte*, le lyrisme qui caractérise la *nouba* constantinoise est au cœur de ce roman en raison du rythme qui lui est imposé. La plupart des analepses sont présentées sous forme de scènes dialoguées qui sont dans leur grande partie des éloges faites à l'amante ce qui renforce encore plus la lenteur du rythme narratif.

Sur le plan esthétique, si nous prenons le premier chapitre en particulier comme exemple, nous constatons que la narration du récit premier s'entremêle avec de longs passages descriptifs qui empêchent l'écoulement linéaire du temps. Déjà, un rapprochement clair est remarqué ici entre le rythme temporel du roman et celui de la « *nûba* », celle-ci se caractérise par « un rythme lent et majestueux dans leurs ouvertures »²⁸⁷. De la même manière, les descriptions dans l'incipit contribuent à ralentir amplement le cours du temps comparativement aux analepses.

Le rythme temporel paraît ainsi musicalisé par l'excès de la répétition. Chez Tebbani, nous retrouvons surtout les onomatopées²⁸⁸ telles que « Boum Tac Tac », l'anaphore et l'épiphore²⁸⁹ comme « Et l'amertume lui chante la *nouba* du manque. » ou « *Men djat Fogetek*. ». Nous ne citons que celles-ci à titre d'exemples :

Boum Tac Tac. Boum Tac Tac. Et la *nouba* du manque reprend son chant. Éternel chant qui résonne... Boum Tac Tac, tempo pour un souffle... tempo et le silence livide. (EP, p. 100)

Et l'amertume lui chante la *nouba* du manque.

Le chant continue de résonner en elle comme la guide la *derbouka*. Peut-on, ainsi, se perdre dans l'aliénation totale ? Rentrer en pure transe par un simple accès de douleur amoureuse ? Seule la musique la calme, comme la rassure ces mots d'amour passé qui ressurgissent dans sa mémoire réveillée par l'insomnie. La *nouba* du manque... (EP, p. 105)

²⁸⁷ Saidani, M. (2006). *La musique du constantinois*. *Op. cit.*, p. 33.

²⁸⁸ *Larousse*. (s.d.). (Larousse, Producteur) Consulté le 2 novembre 2023, sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/onomatop%C3%A9e/56061#:~:text=%EE%A0%AC%20onomatop%C3%A9e&text=Processus%20permettant%20la%20cr%C3%A9ation%20de,%2C%20ont%20une%20origine%20onomatop%C3%A9ique>

²⁸⁹ L'anaphore et l'épiphore consistent successivement en la reprise d'un mot (ou de plusieurs mots) au début ou à la fin de chaque phrase.

Alors, assis, à boire son café et fumer sa cigarette, refusant d'écouter enclose en lui la mélodie qui se répète malgré lui *Men djat forgetek*. Dis, quand reviendras-tu ? Il se rend compte, soudain, de cette logique absurde, les mêmes mots, les mêmes douleurs de ce malouf plaintif à cette voix rauque pour lier ces deux âmes en perdition. Et c'est lui, aujourd'hui, qui murmure cette *qacida*, lui qui n'a jamais aimé le malouf, malgré elle, malgré lui... *Men djat forgetek*. (EP, p. 130)

Les formules répétées dans ces exemples se retrouvent dispersées dans tout le roman. Leur ancrage dans la diégèse provoque, tout comme les anachronies, les dialogues et les descriptions, une discontinuité dans le temps narratif. Mis à part leur valeur poétique, elles donnent par ailleurs à l'ensemble du récit un rythme considérablement lent.

Ainsi sur le plan thématique, les renvois au rythme lent sont très prononcés dans l'intrigue même du roman. L'écrivaine fait plusieurs fois allusion aux mouvements « *inqlab* », « *zidan* », « *khalass* », etc. qui sont des rythmes faisant partie du répertoire de la nouba constantinoise ; et aux instruments musicaux utilisés dans ses orchestres tels que le « luth » et la « *darbouka* » comme nous le voyons les exemples cités ci-dessous :

« Chante... chante encore cet *inqlab* qui me sauve. Chante, chante encore cette *nouba zidan* qui me transpire et me pleure. Regarde-moi... Chante-moi encore cet *inqlab*, chante, ne parles pas. Chante. Chante encore ta voix unique et belle. Rythme incessant, chante... » [...] Le luth et la voix transfigurés au-delà de la Seine, Paris émerveillée. Où te caches-tu ? Le luth hurle et crie, tremble et convulsé. Luth et caresse... d'*inqlab* en *khalass*. (EP, p. 77)

« Tu es là, à me chanter cet *inqlab* en mode *sika* qui a bercé ma première histoire d'amour. Tu me chantes ça la bouche en cœur. Ah ! Hellé retrouvée... »
« Tu es là, à me chanter cet *inqlab* en mode *sika* qui a bercé ma première histoire d'amour. Tu me chantes ça la bouche en cœur. Ah ! Hellé retrouvée... » (EP, p. 80)

La référence à l'*inqlab* dans ces monologues est fortement significative, elle implique également un rythme temporel ralenti : « Le *inqlâb* serait donc à l'origine un *dardj*, un *inçirâf* ou même un *khlâç* dont le rythme a été soit inversé ou ralenti. »²⁹⁰ Puisque le rythme ralenti est associé au temps faible, ce mouvement renvoie à un certain lyrisme dans ces extraits. Il existe de même dans ce roman quelques passages qui renvoient explicitement au rythme accéléré. Nous citons, entre autres :

²⁹⁰ Saidani, M. (2006). *La musique du constantinois*. Op. cit., p. 163.

Est-ce le rythme, la mélodie, le texte ? Pourquoi cette obsession pour l'andalou qui lui faisait entendre la perfection même de ses propres sentiments ? Synesthésie plurielle et duelle, elle s'écoute elle-même dans chacun de ces *qc'id* décrire le sentiment même qu'elle ressent : de ce manque oppressant à l'adulation la plus forte. Synesthésie de transformer son attente en *kouitra* mélancolique lui susurrant à chaque fois la même nouba, lui récitant les mêmes vers. Faut-il lui expliquer à chaque fois qu'au-delà d'un patrimoine séculaire, d'un joyau culturel, cette musique est le tombeau de tous ces poètes morts de trop aimer celui qui n'a su la rendre heureuse attente. Boum Tac Tac. Boum Tac Tac. Voilà le rythme parfait, le seul à même de transcrire ce cœur en suspens. Boum Tac Tac. Toujours prêt à accélérer dans le rythme incessant de ce qui n'adhère pas. Boum Tac Tac Boum Tac Tac. (EP, p. 44)

Ces changements rythmiques, qu'ils soient rapides ou lents, contribuent de façon évidente à révéler la psychologie des personnages. Dans cet exemple, le rythme temporel provoqué par les battements forts et faibles de la *darbouka*²⁹¹ procure une vitesse narrative tantôt ralentie tantôt accélérée, telle une « synesthésie plurielle et duelle ». Les sentiments de Zayna dans ces passages-là le sont aussi, ces perturbations rythmiques renforcent l'idée des émotions et des sensations troubles et confuses. Une sorte de « Synesthésie plurielle et duelle » envahit Zayna dans les moments où elle entend les battements de la *darbouka*. Cet instrument lui provoque tantôt le sentiment de la mélancolie qui l'amène à se perdre dans ses souvenirs, tantôt la joie qui se transforme vite en chagrin découlant de la souffrance que lui a causée son amant.

4.4.2. La non-linéarité

La non-linéarité de la narration chez Tebbani est un aspect particulier qui mérite d'être mis en évidence. Le dispositif chronologique du récit s'avère en grande partie déconcertant et cela affecte inévitablement la perception du temps dans *L'éloge de la perte*. Il convient ici de rappeler qu'elle insère deux textes poétiques arabes en guise de prologue et d'épilogue dans le roman. Les deux poèmes sont des chansons, *Men djat forgetek* (EP, pp. 9-13) et *Mata nastarihou* (EP, pp. 135-136), tirées du répertoire musical classique de la nouba constantinoise. Une simple observation nous permet d'apercevoir qu'elles ne sont pas seulement rendues présentes sur le plan thématique du récit, mais

²⁹¹ « Le jeu consiste à marquer les temps forts (dum) au centre de la peau et les temps faibles (tak) au bord. Un roulement des doigts de la main droite, tantôt lent, tantôt précipité (selon la couleur que l'instrumentiste veut donner au morceau) est mis en place pour orner et rehausser le rythme de base. Cette peau est moins tendue à Constantine qu'à Alger. ». *Ibid.*, p. 191.

elles affectent aussi sa structure narrative dans la mesure où elles partagent avec le roman plusieurs traits sur le plan formel.

Tebbani a recours à une structure narrative saccadée avec une chronologie rétrospective et inversée pour construire son intrigue. Il suffit de jeter, encore une fois, un regard sur le tableau de la séquence temporelle de base pour comprendre l'agencement temporel du récit. Elle ouvre son roman par la présentation de la situation du protagoniste qui éprouve dès l'incipit un malaise profond envers son passé, elle commence par décrire l'endroit où il est et les sentiments qu'il ressent avant de nous faire entrer dans l'histoire :

La fenêtre ouverte laisse entrer ces murmures obsédants qui l'ont toujours empêché d'oublier qu'il était dans cette ville. La fenêtre ouverte le laissait toujours face à cette même certitude que la ville le maintenait dans un étau-
prison sans possibilité de fuite. La fenêtre ouverte de son bureau a, pourtant, une vue enviée par beaucoup de ses collègues, mais il ne l'a jamais aimée [...]. Depuis le début de sa carrière flamboyante, il était cantonné aux bureaux sans fenêtre, [...] Depuis le début, il avait rêvé de cette fenêtre, et aujourd'hui face à elle, comme depuis ce fameux jour, il ne peut plus supporter son imposante présence. (EP, p. 15)

Au fur et à mesure de la lecture du premier chapitre, nous comprenons que le regret et le chagrin qu'il ressent sont dus à sa séparation avec sa bien-aimée. L'inspiration de l'écrivaine du poème-chanté *Men djat forgetek* s'observe clairement dans cette partie-là, la situation du protagoniste dans le premier chapitre du roman est présentée de manière presque similaire avec celle du personnage présenté dans des premières strophes de ce dernier :

Dès que le souvenir de notre séparation me revient,

*Je succombe à mes peines et je perds mon esprit
à t'attendre.*

*Nul messenger ne m'apporte plus de tes nouvelles,
Le mauvais œil m'a sans doute frappé, ô regrets !
Tous ceux qui nous envient se frottent les mains,
contents de notre malheur !*

*Si seulement les jours heureux pouvaient revenir,
dame aux cils noirs !*

Ô qu'ils reviennent ! (EP, p. 11)

A partir du moment où les anachronies analeptiques commencent à se profiler dans le texte, la structure chronologique du roman se déconstruit et s'entremêle. Les souvenirs qui surgissent dans l'esprit du protagoniste se succèdent dans un ordre

antichronologique et discontinu, il se rappelle d'abord les événements les plus récents, et ensuite il se plonge dans d'autres souvenirs moins récents que les premiers tout en faisant un va-et-vient entre eux et sa situation actuelle. Nous citons comme exemple le premier souvenir qui émerge dans le roman :

Comme ce fameux jour, ou elle avait écrit ce mot sur ce papier, aujourd'hui, froissé par une main folle qu'il sert en poing pour contrôler cette nausée, toujours trop forte. Elle n'avait pas pris le temps de se corriger, et il reste à chaque fois surpris par la haine de ses mots, de ses reproches. Elle avait laissé couler une larme, une tache bleuâtre entoure le seul mot tendre qu'elle lui avait daigné laisser en hommage, « mon unique ». (EP, pp. 17-18)

Nous voyons dans cet extrait que le protagoniste essaie de faire revivre le souvenir du dernier événement lié à son amante, le jour où il a appris qu'elle a eu un accident juste après avoir retrouvé son manuscrit. Cet événement est suivi d'une analepse moins récente, il s'agit d'un dialogue entre les deux amants qui avait eu lieu avant leur séparation : « '- Mais pourquoi aurais-tu ce besoin-là, tu as tout devant toi, tu es jeune, tu es brillante...' A ces moments d'élans élogieux, elle éclatait toujours de rire. » (EP, p. 19). Ce poème-chanté, lui aussi, est organisé avec la même succession chronologique. Les retours en arrière dans *Men djat forgetek* vont des événements les plus récents aux moins récents et sont, comme nous le remarquons, entrecoupés par des descriptions :

*Mes larmes coulent comme l'eau de l'ondée, le bonheur
ne peut se rattraper...
Que je pleure donc ta compagnie et les jours
où nous étions heureux ensemble,
ô regrets !
Je ne cesserai de me plaindre de ton absence
en pleurant à chaudes larmes !* (EP, p. 11)

*Ô hôtesse de mes rêves, souviens toi des jours d'allégresse
Où nous folâtrions sous l'es arbres entre rosés et jasmins
Tous deux enlacés, buvant à la coupe...
Ô lune qui se lève, angélique, mon amour pour toi
me consume et me blesse !²⁹²* (EP, p. 13)

En comparant l'épilogue et le prologue à l'histoire racontée, nous pouvons supposer qu'il existe certainement un lien étroit entre la structure temporelle de *L'éloge*

²⁹² L'italique de l'auteur.

de la perte et celle des poèmes-chantés de la *nouba* constantinoise. La non-linéarité temporelle du roman contribue bien à faire apparaître la musicalisation du temps chez Tebbani.

Synthèse

Dans les deux chapitres qui composent cette partie, nous avons tenté d'analyser les différentes techniques narratives et poétiques de la temporalité dans les œuvres de notre corpus. D'abord, nous avons procédé à l'analyse du temps romanesque dans une perspective narratologie en nous appuyant essentiellement sur les travaux de Gérard Genette où nous avons identifié les différentes distorsions temporelles à travers l'étude de l'ordre, de la durée et de la fréquence dans chaque œuvre. Nous avons pu observer que les quatre écrivains optent pour la technique des brouillages temporels comme stratégie de structuration du temps narratif. Pour mettre en évidence la signification de ces distorsions temporelles, nous avons essayé de discuter la façon dont le temps se déroule dans la vie des personnages dans sa dimension phénoménologique, c'est-à-dire en fonction de leurs expériences individuelles.

Nous avons pu affirmer, dans le chapitre suivant, que le temps est manipulé structurellement et narrativement par la conscience des personnages dans la diégèse. Dans *Le bus dans la ville*, la hantise du temps passé révèle en quelque sorte un rejet du présent qui se concrétise à travers la nostalgie profonde que ressent le narrateur envers son passé et qui rend son regard toujours tourné vers ses souvenirs. Paradoxalement, la hantise du passé dans *Alger, le cri* témoigne de l'incapacité du narrateur à le surmonter, il apparaît dans le récit comme un élément qui le poursuit jusqu'à l'étouffement. Sa forte volonté d'échapper à son emprise le transforme toutefois en une obsession. De plus, nous avons illustré que la temporalité est aussi remodelée selon la subjectivité des auteurs. Les constructions narratives de leurs romans, les thèmes qu'ils abordent et les stratégies langagières qu'ils adoptent contribuent eux-mêmes à rendre compte de la manière dont le temps est perçu dans leurs écrits : Amèle El Mahdi construit la temporalité de son roman à partir de l'entrecroisement de l'Histoire, de l'histoire et de la fiction. Sa configuration dans l'intrigue s'est réalisée à travers l'examen de l'aspect objectif, subjectif et imaginaire avec lesquels elle présente les événements du récit, ce qui nous a permis de constater que la temporalité est aussi manipulée en fonction de ces trois aspects qui lui confèrent par conséquent une dimension historique, affective et fictionnelle. Quant au roman de Lynda-Nawel Tebbani, il fait l'objet d'une véritable esthétique temporelle par les procédés musicaux empruntés à la nouba constantinoise. Nous avons vu que l'influence de celle-ci s'exerce à la fois sur le plan thématique et formel du récit, elle affecte en premier lieu le rythme temporel qui tend à se musicaliser d'une part par les anachronies et la

discontinuité temporelle, et d'autre part par l'usage abondant de la répétition et de la description. Ainsi, nous avons pu apercevoir que la non-linéarité provoquée par les effets rythmiques et les répétitions est une particularité de la chanson *Men djat forgetek*, elle n'affecte pas seulement la structure du texte mais aussi la perception du temps dans le roman.

**TROISIEME PARTIE : UNE LECTURE POÉTIQUE DES
CORRELATIONS SPATIO-TEMPORELLES**

Aperçu théorique

La théorie du chronotope que Mikhaïl Bakhtine a introduite dans une partie de son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*²⁹³ en 1937 est sans doute l'une des théories qui a suscité un intérêt remarquable chez les théoriciens et critiques, et qui ont tenu une place privilégiée dans la pensée littéraire et philosophique. Cette théorie repose sur le fait de considérer les dimensions spatio-temporelles comme « inséparables les unes aux autres »²⁹⁴ dans la mesure où elles jouent un rôle crucial dans l'élaboration des structures narratives des romans. Le chronotope bakhtinien a été développé à partir des conceptions philosophiques kantienne, et a été emprunté aux mathématiques et à la physique, notamment à la théorie de la relativité²⁹⁵ d'Einstein dans le cadre de son étude de la théorie du genre afin d'illustrer l'importance de la fusion de l'espace et du temps dans le roman. Il s'agit d'un concept composé de deux mots d'origine grecque : χρόνος « chronos » et τόπος « topos » qui signifie « la connexion essentielle des relations spatiales et temporelles, artistiquement valorisées dans la littérature »²⁹⁶.

Etant considérés comme « des formes de la réalité immédiate » (1978 , p. 85), Bakhtine estime que l'espace et le temps forment une unité indissociable à travers laquelle se perçoit et se dessine le monde romanesque, et que l'expérience humaine ne peut être racontée que par le biais d'un ou des chronotropes vu qu'ils se considèrent comme le pivot qui structure le récit :

De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman - généralisations philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. Telle est la signification figurative du chronotope.²⁹⁷

Pour lui, les chronotropes se présentent comme « [...] les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les "nœuds" se nouent

²⁹³ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. (Traduction de Daria, O.) Paris : Gallimard.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 384.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 237

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 391.

et se dénouent dans le chronotope. C'est lui, on peut l'affirmer, qui est le principal générateur du sujet »²⁹⁸. En d'autres termes, c'est avec et par les chronotopes que l'univers fictionnel s'organise et au-delà desquels l'histoire racontée ne peut pas se dérouler dans le sens où ils ne concernent pas seulement le cadre spatio-temporel du roman mais peut aussi toucher à tous les éléments constitutifs du monde romanesque.

A travers l'étude de diverses formes littéraires issues de l'Antiquité jusqu'au XIX^{ème} siècle, Bakhtine a identifié un certain nombre de chronotopes en faisant la distinction entre les dichotomies temps historique et biographique ; temps linéaire et cyclique ; espace familial et étranger ; temps et espace biographique ; temps et espace historique, etc. pour montrer comment ceux-ci jouent un rôle primordial dans la compréhension de tout le récit. Il estime dans ses études que les chronotopes repérés contribuent non seulement à comprendre ce dernier mais encore à saisir ce que le personnage voit et ressent dans un contexte spatio-temporel donné. C'est à partir de ces motifs combinés (l'espace et le temps) que l'image du personnage se construit comme le rappelle Bakhtine : « le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle. »²⁹⁹

En effet, Bakhtine n'a pas suggéré une définition définitive du concept chronotope et n'a pas défini un protocole clair pour l'identifier et l'analyser³⁰⁰, cette floue définitionnelle et ce manque de précision de son approche sont dus à la nature des récits qu'il a étudiés. Il a envisagé que chaque thème peut avoir ses propres chronotopes³⁰¹ en fonction de l'influence socioculturelle et historique de son auteur ce qui explique le grand nombre de recherches que les spécialistes de Bakhtine tentent à élargir en se basant sur ses études.

Les études sur le chronotope l'ont conduit davantage à développer sa perspective tardivement en 1973 dans un chapitre qu'il a intitulé « Observations finales »³⁰² où il a

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 238.

³⁰⁰ Ladin, J. (1999). *Critical essays on Mickail Bakhtin*. Hall : New York., p. 213.

³⁰¹ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. *Op. cit.*, p. 392.

³⁰² *Ibid.*, p. 384.

situé *les valeurs chronotopiques* qu'il en a tirées. Celles-ci ont été classées par Nele Bemong et Pieter Boghart (2010)³⁰³ en quatre niveaux :

- 1) Les chronotopes se présentent comme générateurs de l'intrigue ce qui explique qu'ils ont une signification narrative.
- 2) Les chronotopes ont « un caractère typique en ce qui concerne les genres, ils se placent à la base de variantes précises du genre "roman", qui s'est formé et développé au long des siècles »³⁰⁴ ce qui explique qu'ils ont une signification générique.
- 3) Les chronotopes apparaissent comme des motifs ayant une signification figurative qui servent à créer des images mentales des événements représentés parce qu'ils s'inscrivent, selon Bakhtine, comme une représentation concrète de la spatiotemporalité du récit, voire de tous les éléments constitutifs du récit.
- 4) Une autre signification caractérisant les chronotopes est qu'ils ont une signification sémantique.

En se référant aux idées bakhtiniennes dans son ouvrage consacré à l'étude du chronotope, Anthony Wall (2002)³⁰⁵ et Tara Collington (2006)³⁰⁶ postulent que le chronotope bakhtinien n'avait cependant pas été aussi bien apprécié par les critiques comparativement aux autres concepts qu'il avait évoqués dans son ouvrage. Cela est dû à l'intervalle du temps entre l'essai « Formes du temps et du chronotope dans le roman » et ses « Observations finales » qui ont été exposées « bien après »³⁰⁷ et qui, par conséquent, dépassent de loin les limites de ses études précédentes de son ouvrage. Collington évoque dans son ouvrage *Lectures chronotopiques* la prise de position que Wall développe dans son article « Pièces contradictoires du temps et de l'histoire » en ces termes :

Dans ses « Observations finales » datant de 1973, au lieu de simplement récapituler sa définition du chronotope, Bakhtine propose une nouvelle série de chronotopes avant de se lancer dans une nouvelle définition du concept

³⁰³ Bemong, Nele et al. (2010). *Bakhtin's theory of the Literary chronotope: Reflexions, Applications, Perspectives*. Lebanon : Academia Presse., p. 6.

³⁰⁴ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. *Op. cit.*, p. 391.

³⁰⁵ Wall, A. (2002) « Contradictory Pieces of Time and History ». *After Poststructuralism : Writing the Intellectual History of Theory*. Edité par Tilottama R. et Michael O, Toronto : University of Toronto Press., pp. 197-226.

³⁰⁶ Collington. T. (2006). *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*. Montréal : XYZ.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 13.

dépassant de loin les limites de l'analyse typologique des premières parties de l'essai [...] Comme le note si bien Anthony Wall, au lieu de fournir une véritable « conclusion », les « Observations finales » à l'essai sur le chronotope soulèvent plutôt toutes sortes de questions³⁰⁸

En cherchant à combler les lacunes présentes dans les études de Bakhtine, Collington s'est penchée sur l'étude du chronotope des romans contemporains dans le but d'exposer la malléabilité du chronotope bakhtinien et de démontrer son utilité en tant qu'outil heuristique dans l'analyse littéraire :

Par rapport à la perception esthétique, le chronotope de Bakhtine représente un changement radical dans la façon de considérer l'espace et le temps. Il insiste sur le fait que l'espace et le temps sont inséparables et que le développement générique se manifeste non pas dans une alternance entre les deux mais plutôt dans l'évolution de modèles ou de normes chronotopiques.³⁰⁹

Dans le même cadre d'idée, Romana Malita (2015)³¹⁰ constate que le chronotope s'inscrit comme un moyen qui permet à l'écrivain d'engendrer l'illusion du réel puisque l'univers fictif se construit par la corrélation de la spatiotemporalité, et se définit par rapport au discours romanesque qui leur est inventé. Vu qu'ils sont deux éléments importants dans la diégèse, cela fait que chaque catégorie romanesque se distingue d'une autre par cette interaction et interrelation entre l'espace et le temps³¹¹. Ainsi, elle met en relief trois statuts qui peuvent caractériser le chronotope en littérature :

Premièrement, il tient à la catégorie instrumentale, parce qu'on se sert de cet outil pour repérer les axes spatiotemporels de l'univers fictif dont nous, les lecteurs, avons signé le pacte, avant d'y plonger. Deuxièmement, le chronotope tient à la catégorie narratologique, parce qu'il construit l'univers de la fiction, il est un élément diégétique et, par conséquent, c'est la condition *sine qua non* de l'économie de la diégèse esquissée. Troisièmement, le chronotope tient à la catégorie esthétique en égale mesure, parce qu'il est un chablon / une matrice d'un certain type d'univers fictif qui s'empreint d'une certaine époque littéraire ou historique. Il se fait témoin d'une façon particulière de concevoir l'écriture à un moment donné de l'histoire des idées ou d'un courant littéraire.³¹²

³⁰⁸ Wall, A. (2002). « Contradictory Pieces of Time and History ». *Op. cit.*, p. 204. ; cité par Collington, T. (2006). *Ibid.*, p. 13-14.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 16.

³¹⁰ Malita, R. (2015). *Le chronotope romanesque et ses avatars : Mode d'emploi*. Szeged : JATEPress.

³¹¹ *Ibid.*, p. 24.

³¹² *Ibid.*, p. 27.

Henri Mitterand, quant à lui, considère la théorie du chronotope comme une théorie du temps vu que Bakhtine en fait l'élément moteur qui donne une signification à la spatialité du récit, c'est-à-dire « le premier principe du chronotope »³¹³. Dans son article « Chronotopies romanesques : Germinal »³¹⁴, il renforce ses arguments en faisant remarquer que le concept « chronotope » signifie littéralement « temps-espace », et donc il laisse sous-entendre que la priorité est accordée en premier plan au temps et non à l'espace :

La théorie du chronotope est une théorie du temps romanesque plus que de l'espace romanesque. Mieux vaudrait dire : chronospacial en forgeant un néologisme. Car ce dont Bakhtine fait gloire à Goethe, c'est d'avoir compris et montré que « les choses sont dans le temps et au pouvoir du temps ». Certes, le temps est « concrètement localisé dans un espace », le « temps de l'événement » se rattache indissolublement au lieu concert de son accomplissement » ; mais c'est le temps qui dispose de l'activité créatrice. C'est le temps qui dynamise et dialectise l'espace, et, dans le récit, c'est le temps qui dynamise la description aussi bien que la narration.³¹⁵

Ainsi, Mitterand reproduit la classification chronotopique bakhtinienne³¹⁶ parce qu'il considère comme trop limitée et ne peut pas englober toutes les possibilités génériques vu que Bakhtine s'intéresse spécifiquement aux textes littéraires les plus anciens. Il suggère donc une autre classification³¹⁷ plus ouverte à partir des principaux types de chronotopes élaborés dans sa théorie tout en laissant à part les œuvres classiques et les pensées marxistes : le chronotope du genre, le chronotope du sous-genre et le chronotope culturel appartiennent selon lui au niveau profond du texte artistique ; alors que le chronotope modal, le chronotope thématique et chronotope de l'œuvre individuelle appartiennent également au niveau figuratif³¹⁸.

³¹³ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., p. 239.

³¹⁴ Mitterand, H. (février, 1990). Chronotopies romanesques : Germinal. *Poétique*. (81). [En ligne] : <http://linka.centerblog.net/10--chronotopies-romanesques-germinal-de-henri-mitterand>

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Les principaux chronotopes de Bakhtine sont : le chronotope folklorique ; le chronotope idyllique ; le chronotope du roman d'aventures et d'épreuves ; le chronotopes d'aventures et de la vie quotidienne ; le chronotope du roman de chevalerie ; le chronotope du roman picaresque ; le chronotope rabelaisien ; le chronotope de la biographie et de l'autobiographie anciennes, etc. cette classification n'est pas limitée et permet l'émergence d'autres types chronotopiques possibles.

³¹⁷ Mitterand, H. (1990). *Zola : L'histoire et la fiction*. Paris : PUF., p. 76.

³¹⁸ *Ibid.*

A côté de Mitterand, Eduard Vlasov constate, dans l'article « le monde selon Bakhtine »³¹⁹ (1995) qui s'intéresse aux formes spatiales bakhtiniennes, que l'espace et les formes spatiales chez Bakhtine sont considérés comme une automanifestation particulière du personnage dont le statut est discuté avant tout en relation avec la position de l'auteur dans le récit³²⁰ : lorsque l'auteur est en position d'extériorité, l'espace se construit tel qu'il se voit par le personnage et donc l'organisation des formes spatiales devient conditionnée par sa subjectivité indépendamment de la volonté de son auteur. En outre, lorsque ce dernier est en position d'intériorité et prend possession du personnage, il interprète sa relation avec lui de façon plus esthétique ce qui fait que les formes spatiales seront partiellement dépendantes de sa volonté. Contrairement aux deux cas précédents, lorsque le héros est l'auteur lui-même, il acquiert le statut de dépendance ce qui fait dans ce cas que les formes spatiales existantes deviennent porteuses de fortes significations symboliques. Dans le même article, Vlasov distingue trois niveaux de chronotopes spatiaux caractérisant les différents types d'espace chez Bakhtine :

- 1) Au niveau de l'objectivité, Vlasov distingue deux chronotopes, le chronotope *abstrait* et le chronotope *concret*. Le premier concerne l'espace romanesque qui n'existe pas dans la réalité géographique, historique et objective³²¹. Ce type d'espace est appelé par Bakhtine « un lieu d'indifférence géographique et spatiale » ; le second, dit *concret*, concerne l'espace réel représenté dans le récit et qui a une réelle existence historique et géographique dans le monde réel. Il s'agit d'un espace, écrit Vlasov, « qui peut être identifié comme vrai ou très proche d'un lieu réaliste/naturaliste »³²².
- 2) Au niveau des relations entre le narrateur, le personnage et les formes spatiales dans le roman, deux chronotopes sont distingués : le chronotope *étranger*, qui concerne l'étrangeté ressentie par le personnage ou par le narrateur envers un espace qui lui est inconnu, ce chronotope se définit selon Vlasov comme « un cas d'impossibilité d'une interrelation étroite entre le personnage et la réalité

³¹⁹ Vlasov, E. (1995, March-Juin). The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin's Works. *Canadian Slavonic Papers*, 37(1/2), pp. 37-58. Consulté le 10 octobre 2023, sur <http://www.jstor.org/stable/40870668>

³²⁰ *Ibid.*, pp. 38-39

³²¹ *Ibid.*, p. 43.

³²² *Ibid.*

extérieure »³²³ ; et le chronotope *familier*, qui concerne la familiarité ressentie par ce dernier envers un milieu qui lui est souvent le lieu d'appartenance.

- 3) Au niveau de l'automanifestation, de la possibilité ou de l'impossibilité de l'espace de se développer : le chronotope peut être *statique*³²⁴, c'est-à-dire qu'il ne peut pas être modifié et qui est, pour reprendre les mots de Vlasov, « verrouillé de toute forme de développement ou de changement » ; ou il peut être *dynamique*³²⁵, c'est-à-dire qu'il est, contrairement au statique, ouvert à la possibilité de développement et de changement à l'intérieur du roman.

A travers ses synthèses théoriques, Vlasov met en évidence l'importance de l'espace en tant que support générateur de l'intrigue tout en insistant sur la catégorie du temps dans son rapport à l'espace et aux autres aspects de l'œuvre romanesque. La pertinence de ces réflexions réside dans le fait qu'elles permettent de bien comprendre les significations des références spatiotemporelles puisqu'elles donnent une vue d'ensemble plus claire des considérations théoriques de Bakhtine.

Dans l'optique d'une lecture chronotopique du corpus en question, cette partie tâchera de démontrer comment l'espace et le temps, en tant que deux éléments indissociables, contribuent à révéler des significations plus profondes de l'ancrage spatio-temporel dans les quatre œuvres. Nous nous attarderons dans le premier chapitre de cette partie (chapitre 5) à étudier les chronotopes mineurs et motiviques qui structurent le monde romanesque chez les quatre écrivains en mettant en évidence les valeurs chronotopiques qu'ils véhiculent à la lumière de la théorie de Bakhtine et les précisions de Vlasov. Le second chapitre de cette partie (chapitre 6) entreprend à fournir des analyses plus approfondies des chronotopes majeurs identifiés à partir de la lecture chronotopique faite dans le chapitre précédent dans le but d'en dégager les caractéristiques communes. Nous nous intéressons en premier lieu à interpréter leurs manifestations et leurs implications métaphoriques et symboliques dans chaque roman. Et ensuite, nous porterons notre attention sur les interactions dialogiques entre les différents chronotopes fondamentaux afin d'esquisser une réflexion sur la possibilité de l'existence d'une chronotopie commune dans les œuvres étudiées.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*

Chapitre 5 : Motifs et valeurs chronotopiques

Avant de commencer la lecture chronotopique du corpus, il convient d'inclure une précision en ce qui concerne les nuances qui existent entre le chronotope mineur, le chronotope motivique et le motif chronotopique. Souvent, ces derniers sont employés de manière interchangeable alors que Bakhtine en fait usage disparate : le chronotope mineur est relatif à un type spécifique d'espace-temps perçu dans le monde romanesque. Dans son ouvrage *Esthétique et Théorie du roman*, il mentionne un certain nombre de chronotopes mineurs que nous pouvons trouver dans les romans tels que le chronotope de la route, le chronotope de la maison, le chronotope de la ville de province etc. chacun d'entre eux véhicule une valeur chronotopique spécifique par l'impression qu'il crée dans le monde représenté ; le motif chronotopique est une catégorie constitutive des chronotopes mineurs, il a toujours un chronotope spécifique qui lui est propre. Si nous prenons à titre d'exemple le chronotope de la rencontre, nous remarquons Bakhtine utilise souvent l'expression « motif de la rencontre » lorsqu'il se configure avec le chronotope de la route étant donné que les deux sont étroitement entrelacés ; quant au chronotope motivique, il émerge de l'imbrication des chronotopes mineurs et les motifs chronotopiques qui leurs sont liés. Ces derniers peuvent « s'imbriquer l'un dans l'autre, coexister, s'entrelacer, se succéder, se juxtaposer, s'opposer ou se trouver dans des relations réciproques plus compliquées »³²⁶.

Qu'ils soient des chronotopes mineurs ou motiviques ou des motifs chronotopiques, les chronotopes font émerger de nombreuses significations spatiotemporelles selon la position des personnages et leur état psychique dans les récits. En effet, les œuvres du corpus reposent sur des chronotopes qui ont une existence réelle dans le contexte historique et géographique. Il est possible de concevoir que chaque chronotope, à savoir le chronotope de la ville, de la route, de la rencontre, de la maison, du seuil etc., est présenté comme « vrai » ou « très proche d'un lieu réaliste/naturaliste »³²⁷. En nous basant sur les caractérisations élaborées par Vlasov dans l'article précité, chacun d'entre eux sera examiné en tant que chronotope *concret*.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

5.1. Le chronotope de la ville

Il est clairement remarquable que le chronotope qui se trouve au centre de la narrativité chez les quatre écrivains du corpus est celui de la ville, celui-ci constitue la toile de fond pour la présentation des histoires qu'ils racontent. Pour Bakhtine, l'une des particularités de ce chronotope, et bien précisément le chronotope de la ville de province, est qu'il n'apporte aucun changement à l'intrigue du récit :

[la] ville est le lieu du temps cyclique de la vie quotidienne. Il ne s'y passe aucun événement, rien que la répétition de « l'ordinaire ». Le temps y est privé de son cours historique progressif. Il avance en cycle étroits : le cycle du jour, de la semaine, du mois, de toute une vie. De jour en jour se répètent les mêmes actes habituels, les mêmes sujets de conversation, les mêmes mots...³²⁸

La ville est pour lui un lieu où le temps s'écoule de manière « cyclique », un lieu où la vie quotidienne se poursuit sans pour autant qu'un événement ou des événements viennent changer le cours de l'histoire. Cette particularité est bien remarquée dans les romans de notre corpus, bien spécifiquement dans *Le bus dans la ville* de Yahia Belaskri et dans *Alger, le cri* de Samir Toumi où la ville apparaît comme un lieu « verrouillé de toute forme de développement ou de changement »³²⁹.

Elle peut également être « dynamique » comme c'est le cas avec *La belle et le poète* d'Amèle El Mahdi et *L'éloge de la perte* de Lynda-Nawel Tebbani. En effet, le chronotope dynamique n'a pas été étudié par Bakhtine, il s'agit d'un type de chronotope suggéré par Vlasov afin de donner une opposition au chronotope « statique », car selon lui, Bakhtine n'a pas examiné les cas particuliers du « devenir » du monde et s'est concentré sur le problème du cas cinématique des formes spatiales, seulement par rapport aux personnages du récit³³⁰.

5.1.1. La ville : un espace-temps statique

Dans *Le bus dans la ville*, la ville possède une valeur particulière dans l'histoire personnelle du narrateur, c'est autour de laquelle que se développe l'intrigue qui n'est qu'une série de souvenirs qui se succèdent tout au long de la narration : « Quel matin,

³²⁸ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., pp. 388-389.

³²⁹ Vlasov, E. (1995, March-Juin). The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin's Works. Op. cit., p. 43.

³³⁰ *Ibid.*

dans cette ville ! La pluie, le noir de la nuit qui ne voulait pas s'effacer : pourquoi étais-je là ? Pourquoi avoir pris ce bus ? Et ces souvenirs qui m'envahissaient... » (BV, p.18)

Il s'agit simplement d'un espace nostalgique qui représente pour lui les moments joyeux qui ne reviennent jamais, c'est seulement à travers sa mémoire qu'il peut revivre la période durant laquelle il les a vécus. Bien que tout paraisse « ordinaire » dans cette ville qu'il scrute par le bus, tout ce qu'il observe fait resurgir de sa mémoire les souvenirs qui ont profondément marqué sa vie. Toutes ces scènes lui rappellent ses proches comme sa mère à laquelle il revient très souvent par sa mémoire. Citons le moment où il observe les passagers :

Le bus était arrêté depuis un moment, des ombres s'agitaient tout autour. Je jetai un regard sur les passagers, personne ne bougeait, ils avaient peur. Comme ma mère.

Le passager, monté au précédent arrêt, venait prendre place à mes côtés. Il ressemblait à celui qui était descendu : mal habillé, pas rasé, maigre, le regard fuyant. Ses vêtements sentaient la transpiration. Incommodé, je me retournai et mon regard accrocha celui d'une dame ronde, les traits tirés, enveloppée dans son voile noir, usée par les années et les grossesses. Ses yeux, grands ouverts, noirs, très noirs, exprimaient un infini désespoir. Vivement j'ai détourné les yeux pour rencontrer ceux de ma mère. (BV, pp. 24-25)

Le retour au passé laisse voir que cette ville est chère au narrateur bien qu'il avoue qu'elle était « laide » dans son absence. Les souvenirs qui l'envahissent traduisent fortement la valeur émotionnelle qui lui est rattachée, ils appartiennent également au « temps accessoire », car ils permettent de briser cette progression stérile du temps dans l'espace du récit. Bakhtine avance que dans la ville,

le temps y est dénué d'événements et semble presque arrêté. Ni « rencontres », ni « séparations ». C'est un temps épais, visqueux, qui rampe dans l'espace ; c'est pourquoi il ne peut devenir le temps principal du roman. Le romancier peut y avoir recours comme à un temps accessoire. Il se mêle à d'autres séries, non cycliques, ou il est recoupé par elles. Souvent il sert de fond contrastant aux séries temporelles énergiques et événementielles.³³¹

³³¹ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., p. 389.

Dans ce cas, le temps présent n'est plus le temps « principal » de l'histoire, c'est plutôt le temps mémoriel des souvenirs qui est mis en avant par le narrateur pour donner « quelque charme » (BV, p. 8) à sa ville.

Ainsi dans *Alger, le cri*, le temps apparaît comme ordinaire et aucun changement ne se manifeste dans le récit. Le narrateur ne fait que décrire les endroits qu'il traverse et parfois il les compare à d'autres lieux déjà visités, il crée l'arrière-plan de l'histoire par le biais de la présentation du fonctionnement de la vie quotidienne dans sa ville. Les descriptions qu'il en donne n'ont d'autre fonction que de refléter son état psychique, car tout au long de la narration, il la personnifie, se compare à elle et y projette sa propre identité :

J'aimerais parler de moi sans parler de ma ville, j'aimerais tellement parler, mais dans ma ville on ne parle pas, on ne regarde pas. On survit à Alger, ça va *chouiya*? C'est ainsi que les Algérois se saluent, se contenter du peu, du *chouiya*, un *chouiya* d'espoir, un *chouiya* d'amour, un *chouiya* de plaisir, *chouiya* bark, rien c'est déjà beaucoup, [...]. De ma terrasse, je vois Alger comme mon reflet, complexe, illisible, impénétrable, moi éclaté, choc culturel, choc du relief. Alger est belle et nauséabonde, tout à la fois. (AC, p.16)

Le chronotope de la ville dans ce récit se caractérise par un temps « cyclique » au rythme plus ou moins régulier, les mêmes actions se répètent et aucun événement vient bouleverser la vie du narrateur. Même s'il plonge de temps à autre dans ses souvenirs ou dans ses rêveries, et même s'il y a des « rencontres » qui se produisent dans l'histoire, tout cela ne provoque aucune perturbation dans le temps principal du récit. C'est cette tension de « l'ordinaire » au sein du temps cyclique qui domine dans la représentation de la ville. Chez Toumi, le temps « avance en cycle étroits : le cycle du jour, de la semaine, du mois, de toute une vie. »³³² De ce fait, le temps accessoire s'estompe au profit du temps principal.

5.1.2. La ville : un espace-temps *dynamique*

En revanche, le chronotope de la ville dans *La belle et le poète* et *L'éloge de la perte* exclut en grande partie le caractère cyclique du temps principal dans les histoires présentées. Amèle El Mahdi commence son roman avec cette « variante

³³² *Ibid.*, p. 388.

flaubertienne »³³³ qui consiste à présenter l'action dans une « petite ville de province »³³⁴ qui, « avec leurs mœurs surannées »³³⁵, participent à la mise en scène des péripéties de l'histoire. Dans son roman, tous les événements importants à savoir les rencontres et les séparations se déroulent dans la ville de Laghouat : dans ses rues, ses maisons, ses frontières, etc. Dans la seconde moitié de l'histoire où le protagoniste Abdallah a été exilé, le chronotope de la ville se déploie cependant avec un temps à caractère « cyclique » puisque la vie quotidienne lui est devenue morne dans la ville d'El Goléa où il s'est installé :

Deux autres longues années passèrent. Abdallah vivait dans une solitude quasi-totale. Chaque matin il rejoignait son bureau, accomplissait comme un automate les tâches qu'on lui confiait. Les jours de réception, il sortait sa petite table et sa chaise dans la cour, le chef de poste ne voulait pas d'indigènes dans son bureau, pour écouter, des heures durant, plaintes, doléances et réclamations. Puis, sans s'impliquer, sans compatir, il exécutait méticuleusement son travail, réglant les conflits et accordant à chacun son dû.
(BP, p.125)

Ce chronotope reflète une double vision : dans le début de l'histoire, il sert à mettre en valeur une vie animée par des intrigues secondaires telles que son histoire avec son chien Boubi (BP, pp. 19-23), sa première rencontre avec Fatna (BP, p. 40), ses aventures d'enfance, etc. ou encore par l'intrigue principale du roman qu'est son histoire d'amour avec Fatna. Alors que pendant son exil, il reflète la monotonie qui caractérise sa vie en dehors de Laghouat puisqu'elle représente, pour reprendre les propos de Vlasov, « un cas d'impossibilité d'une interrelation étroite entre le personnage et la réalité extérieure »³³⁶

Lynda Nawel-Tebbani, quant à elle, construit le chronotope de la ville sur la base de la nature des relations entre les protagonistes de son récit. L'action dans *L'éloge de la perte* se déroule dans trois villes différentes : Paris, Alger et Constantine. Leur présentation est générée par la subjectivité de Gharam et Zayna et se base sur les faits que l'écrivaine évoque dans l'histoire. Dans le début de l'histoire, Gharam apparaît dans un espace clos qu'est le bureau, Alger n'est observée que de sa fenêtre alors que Paris et Constantine se déploient par le biais de la rétrospection. Par son retour continu au passé, le temps principal du récit semble être mis au second plan. C'est plutôt le temps

³³³ *Ibid.*, p. 388.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

« accessoire » qui alimente ces villes et les génère dans l'histoire. Bien que le chronotope de la ville ait été approprié pour développer l'intrigue, il reste cependant délimité à une représentation métaphorique et imaginaire au fil de la narration.

Dans l'ensemble du récit, il est possible de voir clairement les traces du passé des protagonistes par le simple fait d'évaluer la manière dont chaque personnage décrit ces villes. En les analysant en tant que chronotope dans leur ensemble, nous serons amenée à prendre en compte les valeurs émotionnelles qui leur sont attribuées. Comme nous l'avons déjà expliqué, l'expérience amoureuse de ces protagonistes se perçoit à travers la représentation métonymique de leurs villes, celles-ci sont tantôt assimilées à l'amour et à la passion, tantôt à la déception et à la perte. Cette vision paradoxale est liée au temps intérieur de chacun de ces personnages qui s'aperçoit par la projection métaphorique de leurs sentiments sur leurs villes. Nous citons alors deux passages qui en témoignent :

- « Pour sûr, tu es ma Constantine. Ta voix *qatefa* me poursuit. Ya Zayna, tu crois toujours que je t'oublie alors que tout m'amène à toi. Je ne t'oublie pas, jamais. Je ne peux être présent, j'annule nos retrouvailles et je le regrette à chaque fois. Et tu le sais, si je pouvais, c'est à tes... (EP, pp. 55-56)

Paris ne connaîtra décidément jamais l'échauffement des corps et l'audace de la sueur amoureuse. Il s'est remis à pleuvoir, il fait froid. Après tout, la froide et glaciale ennemie a toujours été son meilleur rôle. (EP, p.103)

Comme nous pouvons le constater, la ville de Constantine n'apparaît pas seulement comme un cadre servant à la « mise en scène » des événements racontés, elle fonctionne surtout comme une clé pour la compréhension de l'intrigue. Dans ces passages rétrospectifs, Zayna compare Paris à son amant alors que ce dernier l'assimile à Constantine. Cette assimilation coïncide bel et bien avec l'état psychique et l'attitude de ces deux amants durant leur relation. Paris n'est pour Zayna que le reflet de la froideur de son amant. Alors que Constantine, bien qu'elle soit la ville natale de ce dernier, il ne lui attribue aucune valeur émotionnelle. Au fil du temps et après la perte de son amante, Constantine a pris une allure tragique sous ses yeux et s'est transformée en un réceptacle de souvenirs douloureux :

Revoir Constantine, en taxi, *incognito*, sans déceler sur sa route le moindre indice pour comprendre sa déroute face à ce temps qui passe. Il regarde mais ne voit rien, seuls ses yeux, à elle, le poursuivent. De Saint-Jean à Bellevue, de La Brèche à la Rue de Sétif, toujours le même éclat qui aveugle pour lui dire son erreur : « Je suis devenu un étranger dans ma ville natale ». (EP, p.124)

Et c'est lui, aujourd'hui, qui murmure cette *qacida*, lui qui n'a jamais aimé le malouf, malgré elle, malgré lui... *Men djat forgetek*. Il se décide à affronter la ville. La regarde dans un panorama stérile, trop blanche, trop grise, trop peuplée, trop vide, trop bruyante, trop sale. « Elle avait raison en somme, Constantine c'est nous. Constantine sera l'éloge de notre perte. » (EP, pp.130-131).

La perception de Constantine à la fin de l'histoire donne tout le sens au chronotope de la ville dans ce roman. Il est vrai que toutes les villes dans *L'éloge de la perte* sont façonnées par le poids du passé personnels des protagonistes et sont entrelacées mutuellement dans le cadre de la mise en scène de l'intrigue, il serait tout de même approprié de parler du chronotope de Constantine puisqu'elle se présente sous différentes formes au cours de l'histoire comparativement à Alger et à Paris. Le changement de sa signification témoigne des « corrélations essentielles » de l'espace et du temps dans l'intrigue dans le sens où elle est étroitement liée au temps psychologique des protagonistes, et donc tous les événements qu'ils ont vécus à travers le temps tels que leur rencontre, leurs conflits et leur séparation actualisent en particulier la perception de Constantine dans le roman.

5.2. Le chronotope de la route

Ainsi, la route est parmi les chronotopes auxquels s'intéresse Bakhtine dans ses « Observations finales » puisqu'elle est générée par le mouvement dans l'espace et dans le temps et par les moyens utilisés dans le déplacement. Pour Bakhtine, « ce chronotope est tellement surchargé par des éléments tels que la rencontre, la séparation, le conflit, la fuite, y prennent une nouvelle signification spatio-temporelle, beaucoup plus concrète »³³⁷ ce qui fait que son importance soit considérable en littérature :

L'importance du chronotope de la route est énorme dans la littérature ; rares sont les œuvres qui se passent de certaines de ses variantes, et beaucoup d'entre elles sont directement bâties sur lui, et sur les rencontres et péripéties « en route » [...] Il semble qu'ici le temps se déverse dans l'espace et y coule (en formant des chemins), d'où une si riche métaphorisation du chemin et de la route : « le chemin de la vie », « prendre une nouvelle route », « faire fausse route », et ainsi de suite... Les métaphores sont variées, et de divers niveaux, mais leur noyau initial, c'est le cours du temps.³³⁸

³³⁷ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., p. 270.

³³⁸ *Ibid.*, p. 249 et pp. 384-385.

5.2.1. Au détour d'une ruelle, un souvenir

Le bus dans la ville est un roman que nous pourrions qualifier de rétrospectif vu que le regard du narrateur est essentiellement orienté vers son passé. Ceux-ci surgissent à travers le mouvement du bus qui s'avère être l'élément de base qui réactive sa mémoire, et donc il incarne la figure du chronotope de la route. Les exemples qui nous permettent de voir ce chronotope sont nombreux, il suffit de n'en citer que quelques-uns : « s'était arrêté pour descendre des passagers puis s'était ébranlé. » (BV, p.16), « le bus s'était remis en branle, secouant toutes mes certitudes et mes souvenirs. » (BV, p.27), « Le bus traversait la ville, poussif et pétaradant, s'arrêtant de temps à autre pour descendre des passagers et en faire monter d'autres. » (BV, p.42), etc. Son mouvement dans sa ville est interrompu à plusieurs reprises par les arrêts de bus qui nous font basculer entre deux niveaux temporels : ils nous permettent d'une part de percevoir les endroits parcourus, de jeter un regard sur les passagers et d'autre part de nous faire revivre son passé.

Puisque de nombreuses analepses dominent la diégèse, le rythme temporel apparaît entièrement rompu par le va-et-vient entre le temps présent et le temps passé, et par conséquent, le chronotope de la route devient réparti selon le nombre des analepses qui entrecoupent sa trajectoire spatio-temporelle : il raconte d'abord quelques souvenirs et anecdotes sur ses voisins, sa famille, ses amis et d'autres qui lui sont propres en faisant des allers-retours entre le présent de référence et son passé³³⁹. C'est pour cela que le narrateur reprend continuellement les expressions telles que « le bus s'était arrêté » et « le bus s'était mis remis en branle ».

Ce qui est surtout remarquable dans le roman de Belaskri est que sa trame narrative se caractérise par la juxtaposition d'une structure temporelle dédoublée : D'une part, nous avons dit que la trajectoire du narrateur s'accompagnait d'un parcours mémoriel. Étant donné qu'elle entraîne chez lui la résurgence de nombreux souvenirs, il nous transporte vers le passé et nous fait découvrir sa ville à travers sa mémoire, cela permet de déterminer en grande partie la signification des références spatiales traversées. Au fur et à mesure qu'il se déplace dans sa ville, il se remémore de son enfance, de ses voisins, de sa famille, de ses collègues, etc. Paradoxalement, avec son mouvement, il semble être en marche vers son propre avenir.

³³⁹ Voir le Tableau 5 (Les articulations narratives dans *Le bus dans la ville.*) dans le chapitre 3.

Selon Bakhtine, le chronotope de la route va de pair avec celui de la rencontre³⁴⁰. En fait, celle-ci s'inscrit différemment chez Belaskri. La rencontre du narrateur avec les autres personnages s'effectue dans sa mémoire par le biais des éléments spatiaux. Ici, deux trames temporelles se croisent et se déroulent simultanément dans l'espace. Puisqu'il se laisse guider par le bus, les réminiscences surgissent brusquement avec son mouvement en fonction des endroits franchis, cela transparaît l'une des particularités du chronotope de la route qui permet, pour reprendre les propos de Bakhtine, « la représentation d'un événement régi par le hasard. »³⁴¹

5.2.2. La route « moutonnaire »

La référence à la route est d'ailleurs très récurrente dans *Alger, le cri*, le parcours du narrateur se réalise par ses trajectoires dans des différentes sphères spatiales à travers lesquelles se manifeste la quête de soi. Le chronotope de la route fonctionne ici comme « le principal générateur du sujet »³⁴² parce qu'il lui offre une passerelle vers de différentes pistes pour la découverte de soi. Ainsi, il est clair que sa quête identitaire lui provoque le sentiment d'instabilité qui le met dans une situation d'errance dans les routes qu'il qualifie de « moutonnaires ». Par conséquent, il commence à parcourir sa ville jusqu'à brouiller ses frontières géographiques. Dans ce roman, ce chronotope est principalement généré par l'errance du narrateur :

J'ai quitté Alger pour Tunis. D'une terrasse à l'autre, je rêve de jolies choses. La brise marine de Sidi Bou Saïd a dissipé les fantômes d'Alger. (AC, p. 37)

J'ai marché dans Tunis au son des trompettes de Bellemou, Jéricho, Jéricho, rambla de l'Avenue Habib Bourguiba, brûlé sur la par le soleil. (AC, pp. 50-51)

J'ai quitté l'entre-deux, fini de contempler les nuages du hublot de l'avion. Assis sur mon siège, j'ai entrevu les méthaniers assoupis dans la baie de Skikda, j'ai survolé les Babors, les Montagnes du Djurdjura, j'ai vu la côte algéroise, rivages horizontaux, j'ai imaginé la fureur des vagues, j'ai vu le bleu foncé de l'eau, presque inquiétant. (AC, p. 97)

Je conduis la voiture dans les rues de Bordj Menâiel, comme à bord d'un gros vaisseau, je navigue au milieu de la rudesse des rues, du jaune passé des maisons de village, des che mins qui montent et qui descendent. (AC, p.142)

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 384.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 385.

³⁴² *Ibid.*

Tous les jours, j'arpente les rues, j'arpente les chemins du souvenir. Je marche vite, sans m'essouffler, j'ai parfois envie de courir, je monte les escaliers escarpés, j'avance au rythme des voix et des cris d'enfants, je suis dans le flot, perdu dans la foule. (AC, p. 145-146)

Pour Bakhtine, les chronotopes mineurs se manifestent dans le récit sous différentes formes, parmi lesquelles nous avons le motif de « la marche » qui est caractéristique du chronotope de la route dans ce récit. Ses interactions dialogiques avec les différents chronotopes mineurs et avec le chronotope majeur que nous évoquerons plus tard permet de déterminer quelle métaphore ou symbolique est véhiculée dans le récit. Chez Belaskri et Toumi, le chronotope de la route laisse supposer qu'il existe également d'autres chronotopes motiviques qui sont le motif du « bus » dans *Le bus dans la ville* et les motifs de « la voiture », « l'avion », etc. retrouvés dans *Alger, le cri*, ceux-ci ouvrent la possibilité d'une interaction dialogique entre plusieurs chronotopes mineurs :

En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les *genres*. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope ; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires. En tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatiotemporelle.³⁴³

C'est ainsi à partir de « l'image de l'homme » qu'il est devenu possible d'apercevoir le fonctionnement des motifs chronotopiques dans les deux récits, la classification du bus, de l'avion et de la voiture en tant que motifs chronotopiques est définie par le point de vue de la narration et par le statut des narrateurs dans les récits. Ces derniers sont écrits à la première personne, et donc ces écrivains exercent une certaine influence sur la façon dont les chronotopes sont rendus présents dans leurs discours. Nous y reviendrons dans le dernier chapitre.

5.2.3. La route, espace-temps dramatisé

Dans *La belle et le poète*, le chronotope de la route n'est pas au centre du récit comme c'est le cas avec les deux récits étudiés plus haut, et ne fonctionne pas de la même manière que dans ces derniers, pourtant il contribue grandement au développement de l'intrigue dans le sens où il permet de voir les changements qu'ont subis les personnages.

³⁴³ *Ibid.*, p. 238.

Ce chronotope apparaît tout au long du roman mais ce n'est qu'à partir du cinquième chapitre qu'il a commencé à avoir du « sens » dans la mesure où il laisse émerger le chronotope de la rencontre :

Abdallah tint son rôle de chaperon pendant tout l'été. Le matin, les trois élèves effectuaient le trajet d'un pas pressé, se parlant à peine. Le bâton du taleb Bellil se chargerait inmanquablement de rappeler à l'ordre les retardataires. L'après-midi en revanche, ils prenaient tout leur temps. Flânant dans les champs, il leur arrivait souvent de mettre plus d'une heure pour traverser la palmeraie. (BP, p. 42)

Le chronotope de la route se déploie plus tard avec l'exil d'Abdallah de sa ville. Nous citons quelques exemples :

Perdu dans ses sombres pensées, il laissait sa chamelle aller à son gré. Qu'importe l'endroit vers lequel elle le mènerait puisque Fatna n'y serait pas.

Se reprenant au bout d'un moment, il tira sur la bride, obligeant la bête à s'arrêter net. Puis il demanda à son esclave d'installer la khayma pour la nuit. (BP, p. 81)

Dans ces passages, le chronotope de la route se matérialise à travers l'idée de l'extension dans l'espace et dans le temps, car le périple d'Abdallah a une continuité spatio-temporelle. Nous pouvons aisément suivre sa trajectoire dans ce roman à travers les indicateurs spatio-temporels fournis par la romancière : « Le quatrième jour, et après avoir chevauché des plaines parsemées d'armoïse, ils arrivèrent à Berriane, luxuriante oasis et l'un des six ksour du *M'zab*. » (BP, p. 95), « Au vingt-huitième jour ils arrivèrent enfin à El Goléa, 'El hamdoulillah, nous voilà arrivés sains et saufs !' déclara Bouhafs. » (BP, p. 103) Durant son exil, plusieurs événements secondaires à l'intrigue principale se succèdent mais ne contribuent pas à une véritable progression de l'histoire. Cela incarne ce que Bakhtine appelle un caractère « cyclique »³⁴⁴ au rythme du temps.

Dans *L'éloge de la perte*, le chronotope de la route est moins récurrent, il n'apparaît clairement qu'à la fin du roman à travers l'expérience erratique du protagoniste. La route, où le temps se spatialise, permet à ce dernier de se mettre en état d'errance à la fois mentale et physique. Nous citons, entre autres :

³⁴⁴ *Ibid.*

Errer et marcher aux mêmes endroits, qu'autrefois, errer et se remémorer, errer et se rendre compte que tout a changé, errer pendant que l'Autre a quitté Paris, le décor et notre vie, sans quitter notre cœur. (EP, p. 113)

Après, une lutte intérieure et pénible, il s'est décidé à sortir marcher dans les rues devenues le décor d'un récit dont il est apparu être le personnage principal. Marche-t-il réellement ou ne décrit-il seulement de ses pas que le parcours difficile d'une remontée dans le temps ? (EP, p. 123)

Ce chronotope se déploie chez Tebbani comme un indice du changement de destin du protagoniste qui, affligé par la perte de son amante, décide d'errer dans sa ville et de revisiter les endroits qui lui permettent de revivre ses souvenirs avec elle.

5.3. Le chronotope de la rencontre

Le chronotope de la rencontre, nous l'avons vu, se voit étroitement lié au chronotope de la route, mais cela n'implique pas forcément que toutes les rencontres se font « en route » et que dans tous les parcours routiers des personnages se produisent des rencontres physiques. Dans les romans de notre corpus, les rencontres se font « en mémoire », « en route », devant ou dans les maisons, etc. et peuvent porter des thèmes tels que « rencontre-départ (séparation), perte-acquisition, recherches-découverte, reconnaissance-méconnaissance, etc. »³⁴⁵ et parfois elles sont très banales et n'apportent rien à l'intrigue.

5.3.1. La rencontre « en mémoire »

Dans *Le bus dans la ville*, la rencontre se fait « en mémoire » à l'aide des *flash-backs*, la route apparaît comme un espace des rencontres qui s'effectuent à travers le processus de la remémoration du narrateur. Chaque fois que le bus traverse un endroit, celui-ci lui rappelle une personne de son passé et il se met vite à raconter ses souvenirs. De nombreux personnages émergent de sa mémoire : ses voisins Sid, Zem et Alia, Cherifa, Djelloul, la famille benada, les Arabi, les Aït, sa maison familiale et toute sa famille, ses collègues du lycée et du Petit théâtre qu'il avait l'habitude de fréquenter, etc. En scrutant sa ville, il se noie de plus en plus dans ses réminiscences jusqu'à l'hallucination :

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 248.

J'étais figé : ils étaient là ! Là ! Dans l'abîme ! Ils étaient tous là, l'un à côté de l'autre, hagards et décharnés. Avec la pluie, je ne les avais pas reconnus de suite ; j'avais vu leurs pancartes. C'était écrit : ton père, ta mère, ton frère Hani, Henni, ton demi-frère, ton copain, ta copine, ton voisin, ta voisine, puis Alia, Alima l'Aigle, Chérifa, Dalia, Faïza, Fati, Leïla, les yeux d'Elsa, Manon, Meriem, Nini, Tania, Azzouz, Dédé, Dida, Djamel, Fèche, Jean, Jeff, Jilo l'artiste, Hichem, Kad, Kader, Kamel, Mus, M'hamed, Samir, Sid, Slimane, le médecin de ta mère, Tou le danseur, Toufik, Zem.

Hallucinant ! Nombre d'entre eux étaient morts, les autres avaient disparu : que faisaient-ils là ? Le nez collé à la vitre, la tête en feu, le cœur défaillant, je les regardais un à un, lentement. Mon père, l'homme au regard de feu, grand et fort m'apparaissait tout petit, fripé ; le regard éteint, soumis, il tenait à peine le bout de bois « ton père ». C'était lui mon père ? Comment était-ce possible ? Cet être si frêle, si fragile, si vulnérable ? (BV, p. 87)

Le chronotope de la route dans *Le bus dans la ville* permet de nous transporter dans différents moments du passé du narrateur de manière désordonnée vu qu'il n'y a pas de linéarité dans ses souvenirs. Par le mouvement du bus, il se promène non seulement dans sa ville mais d'ailleurs remonte dans le temps passé où il rencontre, par sa mémoire, les gens qui sont disparus et qu'il ne garde d'eux que ces bribes de souvenirs.

5.3.2. Les rencontres banales

Dans *Alger, le cri*, le chronotope de la rencontre est bien présent, il est aussi associé à celui de la route, mais il ne lui apporte pas une véritable valeur chronotopique. Chez Toumi, il est question de rencontres « banales » qui s'établissent entre le narrateur et d'autres personnages :

O. vient d'arriver de Tunis. Elle visite Alger comme une cathédrale. Son silence se mêle à celui de la ville, O. réfléchit, je crois entendre le bruit de son agitation intérieure. Elle marche vite, aussi vite que moi. Son émotion est mon spectacle, je suis aux premières loges, je l'observe s'imprégner de la ville. [...] Le second ascenseur s'arrête poussivement au dix-septième étage, O. demande à poursuivre la montée par les escaliers, 18, 19, 20, 21e étage, compte à rebours, on y est. (AC, pp. 122-123)

La rencontre du narrateur avec O. se fait « en route », elle semble tout de même être programmée et loin d'être régie par la coïncidence qui caractérise le chronotope de la route de Bakhtine. Nous pourrions percevoir que ce chronotope ne façonne pas le déroulement des actions, force est de constater qu'il concerne de même toutes les rencontres effectuées dans le récit :

Sur le chemin du retour, j'ai croisé le coureur sur l'autoroute, je l'ai suivi des yeux. Bravant le danger, il court, épuisé, sur la bande d'arrêt d'urgence, indifférent à l'air pollué. [...] j'avance sans m'arrêter, malgré la fatigue. Je tiens la tête droite, les poings restent serrés, je ne suis ni dans une forêt, ni sur une plage, ni dans une salle de sport, j'avance, en tenue de sport [...] J'avance, malgré l'urgence de l'arrêt, je serre les poings, je garde la tête haute. Que fait ce coureur aux jambes fatiguées, à la peau flasque, au milieu de ce flot ininterrompu de voitures ? Pourquoi suis-je ici ? Surtout, ne pas pleurer ! (BV, pp. 61-63)

Dans cette scène, le chronotope de la rencontre est, pour reprendre les propos de Bakhtine, « régi par le hasard ». Quoi qu'il en soit, ces rencontres sont incluses dans son parcours erratique et c'est effectivement là où se réalisent les changements de sa position spatiale. Ce chronotope appartient aux scènes de la vie quotidienne du narrateur dans le sens où il n'ajoute pas grand-chose à l'intrigue, il permet quand même de déduire que la rencontre n'est pas seulement le fait de joindre un personnage dans l'espace, mais elle inclut d'ailleurs l'idée du temps qui s'étend dans l'espace.

5.3.3. Les rencontres affectives

Le roman *La belle et le poète*, étant une histoire d'amour racontée de la manière traditionnelle, laisse supposer que le chronotope de la rencontre est au cœur de la narrativité. Effectivement, c'est lui qui permet d'initier l'intrigue principale du roman et c'est à travers lui que se révèlent les changements des sentiments des protagonistes. Pour Bakhtine, le thème de la rencontre peut révéler d'autres motifs selon sa valeur et en fonction du caractère émotionnel qu'il véhicule :

[La] rencontre peut être désiré ou indésirable, joyeuse ou triste, voire terrifiante. Elle peut être aussi ambivalente. De toute évidence, ce thème peut s'exprimer diversement, selon le contexte. Il peut assumer un sens mi-métaphorique ou totalement métaphorique, enfin, avoir la valeur d'un symbole, parfois très profond. Très souvent, en littérature, le chronotope de la rencontre remplit des fonctions compositionnelles : il sert de nœud à l'intrigue, parfois de point culminant ou de dénouement (de finale) à l'histoire. [...] Il faut prêter attention à ses liens étroits avec les thèmes de la séparation, la fuite, les retrouvailles, la perte, le mariage, etc. qui, par l'unité de leurs définitions spatio-temporelles, sont analogues aux thèmes de la rencontre.³⁴⁶

Dans ce roman, le chronotope de la rencontre se manifeste à partir du cinquième chapitre. A partir de là, plusieurs événements dramatiques commencent à émerger dans

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 249.

la vie d'Abdallah. D'abord, sa rencontre avec Fatna à l'école lui a permis de nouer une relation d'amitié avec elle. Tous les jours, il se rend au « Zgueg el kabou » pour ramener Fatna et sa sœur à la *mahad'ra* et il les accompagne à la fin du cours jusqu'à ce qu'elles soient chez elles tel que lui a demandé son enseignant Le taleb Bellil : « Abdallah n'avait que treize ans mais il prit son rôle très au sérieux. Se levant très tôt, il allait tous les matins attendre les deux sœurs au bout de la rue où elles habitaient, pour les accompagner jusqu'à la *mahad'ra*. » (BP, p. 40) Pourtant, ces rencontres n'ont duré que quelques mois :

Un jour, Abdallah se posta comme à son habitude et attendit les deux fillettes mais celles-ci ne vinrent pas ce jour-là, ni le lendemain ni le surlendemain. Il eut beau attendre, ses deux amies n'apparaissaient toujours pas au bout de la ruelle. Il continua à se présenter au « Zgueg el kabou » dans l'espoir de revoir Fatna mais au bout de plusieurs semaines il dut se rendre à l'évidence : ses amies ne viendraient pas.

Le bachagha jugeant que ses filles avaient reçu plus de savoir et de connaissances qu'il n'était demandé aux femmes d'en avoir en ces temps-là, cessa de les envoyer à la *mahad'ra*. (BP, p. 44)

Nous pouvons voir dans ce passage que le chronotope de la rencontre sert à développer l'intrigue dans les chapitres qui suivent. Le fait qu'Abdallah se rende continuellement au « Zgueg el kabou » pour revoir Fatna implique qu'il a commencé à développer des sentiments pour elle à la suite de leurs rencontres quotidiennes. Plus tard dans l'histoire et après quelques années, le chronotope de la rencontre se déploie à nouveau mais avec une forte « valeur émotionnelle »³⁴⁷ :

Un jour en rejoignant son lieu de travail, Abdallah ben Kerriou aperçut deux jeunes femmes devant la porte de la maison du bachagha. Il reconnut tout de suite Fatna. Abdallah ne l'entrevit que l'espace de quelques secondes. Quelques secondes qui le ramenèrent plusieurs années en arrière.

Fatna portait le *kambouz* mais avait découvert son visage en arrivant devant chez elle. La sémillante adolescente qu'il avait connue cinq ans auparavant était devenue une jeune femme d'une beauté à couper le souffle. (BP, p. 49)

Nous l'avons mentionné, le chronotope de la rencontre est étroitement lié à celui de la route et les deux peuvent avoir des fonctions similaires. Dans ce roman et bien précisément dans cette scène, la route fonctionne comme un terrain propice aux

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 384.

rencontres amoureuses. Après une longue période d'absence, Abdallah a pu enfin revoir Fatna lorsqu'il était sur le chemin de son travail comme d'habitude. Cette fois-ci, leur rencontre « a eu lieu de façon *inattendue* »³⁴⁸. Nous citons :

Le lendemain et les jours qui suivirent il rôda devant la maison du bachagha dans l'espoir d'apercevoir Fatna. Au bout de cinq jours sa patience fut récompensée. Fatna sortit enfin de la maison. Elle était accompagnée de sa servante, [...] Abdallah suivit Fatna de loin et essaya même de l'appeler. Elle l'ignora royalement. Mais le jeune homme était très obstiné, [...] Quelques jours plus tard, en passant devant lui, la jeune fille ralentit le pas. Enhardi il lui remit une lettre qu'il avait écrite la veille, dans laquelle il lui déclarait sa flamme. Fatna la fourra furtivement sous son kambouz. Elle dévoila son beau visage et son sourire fit chavirer le cœur du jeune amoureux. (BP, pp. 49-50)

Nous remarquons à partir de cet extrait que ses sentiments et ses réactions ont changé après cette rencontre. Et que à chaque fois qu'il l'aperçoit dans la rue, le chronotope de la rencontre se déploie à nouveau en laissant voir des sentiments plus intenses chez les deux protagonistes. Comme il était difficile pour Abdallah de rencontrer Fatna fréquemment, il a cherché d'autres moyens pour pouvoir rester en contact avec elle :

Enfin l'heure tant attendue arriva. Abdallah tira quatre épingles se faufila dans la nuit jusqu'à la maison du bachagha de Laghouat. Le palais était inondé par la clarté de la pleine lune de ce mois d'août. Emmerveillé à la vue de Fatna debout sur son balcon avec ses cheveux qui dégringolaient jusqu'au-dessous de sa taille, Abdallah oubliant toute prudence, s'approcha de l'endroit où se tenait sa belle. Le balcon n'était pas très haut. Abdallah se glissa dans le côté obscur que la lumière de la lune ne pouvait atteindre :

- Abdallah ?

- Fatna ?

- Oui.

- Comment tu vas ? (BP, pp. 51-52)

Les rencontres amoureuses se continuaient alors en cachette où Abdallah s'est rendu devant la maison de Fatna pour assouvir le désir de la revoir. Il est à remarquer que dans cette scène, El Mahdi attire l'attention sur le temps de l'attente imposé par cette rencontre, cela renforce la valeur de chaque instant qui s'écoule et fait apparaître comment le temps

³⁴⁸ *Ibid.*

de l'attente prolonge dans l'espace de la rencontre. Avec le chronotope de la rencontre, l'espace devient « saturé d'un temps plus substantiel, empli par un sens réel de la vie, entrant dans un rapport essentiel avec le héros et son destin. »³⁴⁹. Nous le voyons dans ce roman, la rencontre devient le motif principal qui contribue à rendre compte des connexions qui s'établissent entre le cadre spatiotemporel et ces deux protagonistes. Plus loin, le chronotope de la rencontre réapparaît dans les séquences consacrées à l'exil d'Abdallah. Durant son périple, il a fait connaissance avec des gens de différentes régions et professions :

Abdallah trouva cheikh Salah assis en compagnie de trois hommes sur une natte en feuilles de palmier posée sur le sable devant l'entrée d'une khayma. Après les présentations et les salutations d'usage, il fut invité à se joindre à l'assemblée. Il y avait l'imam El Hadj Kaddour, un homme de 56 ans qui, trouvant que le métier d'imam le faisait à peine vivre, ne vit aucun mal à concilier ses propres affaires avec celles d'Allah [...] À côté d'El Hadj Kadour était assis cheikh Aïssa le muezzin mais aussi crieur public au besoin. Lui aussi nourrissait le rêve de se lancer dans le commerce. Puis venait khodja Benyoucef; petit, effacé, il ne parlait jamais. [...] Et enfin, il y avait Salem le targui, commerçant de son état. (BP, pp. 89-90)

Pendant le voyage, Abdallah fit la connaissance de Bouhafs. Celui-ci se joignit à eux lorsqu'ils firent escale à Ghardaïa, pour rentrer chez lui à El Goléa. Bouhafs n'avait pas d'âge, un jour il paraissait avoir trente ans et le lendemain il en faisait cinquante. (BP, p. 101)

Alors que la caravane se déplace, le temps progresse au même temps que l'espace s'élargit. L'histoire se poursuit donc avec des nouvelles péripéties qui permettent à Abdallah de nouer des relations avec d'autres personnes. L'expérience de l'exil lui a ouvert également la voie à la rencontre d'une « quantité de personnes appartenant à toutes les classes »³⁵⁰, c'est là où nous voyons bien l'importance du chronotope de la route conformément aux considérations théoriques de Bakhtine où il dit :

Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées. Les séries des destins et de la vie de l'homme sous leur aspect spatio-temporel peuvent y connaître des combinaisons variées, compliquées et concrétisées par des distances

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 269.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 384.

sociales, ici dépassées. En ce point se nouent et s'accomplissent les événements.³⁵¹

Pour le roman *L'éloge de la perte*, Tebbani place le chronotope de la rencontre sous l'angle de la rétrospection parce que l'histoire qu'elle raconte est dans son ensemble analeptique. Il survient dans ce roman lorsque le protagoniste se rappelle ses rencontres avec Zayna dans le premier chapitre qui annonce également la fin de leur histoire d'amour :

Et ce soir-là, il comprit, que malgré tout, il n'avait plus le temps pour jouer cette réplique de l'amant voyageur, quand bien même, c'était toujours elle qui avalait les kilomètres pour le retrouver, lui, qui n'avait plus qu'à sortir de chez lui, d'inventer un grotesque mensonge à cette autre à qui il ne cesse de mentir depuis qu'il l'a rencontrée, elle. (EP, p. 25)

La rencontre qui s'est produite autrefois ne laisse pas voir une véritable « intensité affective » chez ce protagoniste. Au contraire, elle conduit à l'émergence d'une valeur émotionnelle négative chez son amante. Cela nous laisse appréhender qu'il n'éprouvait pas de sentiments pour elle durant leur relation, ce n'est donc qu'après sa perte que nous pouvons voir un changement dans son état psychique. Le chronotope de la rencontre redevient toutefois porteur de valeur émotionnelle négative pour lui aussi, cela se vérifie à travers la culpabilité qu'il ressent dans de nombreux passages du roman : « Pas de cœur pour louer sa valeur. Uniquement sa puante culpabilité de l'avoir perdue » (EP, p. 130).

Dans la partie dédiée au manuscrit de Zayna, le chronotope de la rencontre s'incarne différemment sous ses yeux dans le sens où il apparaît comme un élément ayant pour fonction principale de rendre visible les traces de leur passé. Cette mise en scène des discussions entre eux contribue à bien démontrer comment elle a été affectée par sa rencontre avec Gharam :

- Je ne pensais pas que nos retrouvailles allaient être si belles, si fortes et si expressives... Tu m'as ramené à nos folles rencontres, nos douces escapades et nos ébats bien de chez nous qui feraient pâlir d'envie un régiment de couples amoureux... (EP, pp. 58-59)

Alger est une ville maudite. Il y a en elle cette attirante répulsion qui illumine toute femme aimée, comme toi à notre rencontre. Tu ressembles à Alger. Tu

³⁵¹ *Ibid.*

sais cette idée de ville insoumise et enviée, toujours lascive devant ton regard
mais farouche et filante à ton approche. (EP, pp. 79-80)

Le manuscrit de Zayna semble en effet remettre en question son rapport avec son amant à travers le chronotope de la rencontre qui illustre davantage l'anxiété et le chagrin qu'il lui provoque son indifférence. Pour le rôle important qu'il joue, le roman se voit entièrement impliqué dans ce chronotope qui s'inscrit comme le point de départ de l'intrigue, il met également en valeur le sens du « devenir » des protagonistes dans le sens où il laisse voir le changement de leurs situations et de leur état affectif.

5.4. Le chronotope de la maison

Loin des considérations théoriques de Bakhtine, il existe un rapport étroit entre la maison et l'être humain en raison sa valeur dans sa vie. Qu'elles soient positives ou négatives, les images qui lui sont attribuées découlent de toutes ses premières années de son enfance, de son adolescence, voire jusqu'à son âge adulte dans le sens où elle a été toujours liée aux premiers souvenirs et aux expériences qui y sont vécues. Il convient à cet égard de mentionner que Gaston Bachelard est le premier à s'intéresser à la valeur de la maison dans sa *Poétique de l'espace*, ce philosophe lui-même la considère comme un espace-temps dans la mesure où il peut y avoir une continuité temporelle, pour lui :

La maison ne se vit pas seulement au jour le jour, sur le fil d'une histoire, dans le récit de notre histoire. Par les songes, les diverses demeures de notre vie se compénètrent et gardent les trésors des jours anciens. Quand, dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial.³⁵²

Le chronotope de la maison peut donc faire coexister le temps passé dans le présent. Nous le voyons chez Belaskri et Toumi, il se présente comme le chronotope le plus récurrent dans leurs romans, il s'agit d'un lieu qui représente les souvenirs du passé à savoir ceux de leur enfance et surtout de leur adolescence. Ces narrateurs l'associent à leurs histoires personnelles et à celles de leurs familles, c'est le lieu qui revient comme un leitmotiv dans leur mémoire. Il est possible qu'il fasse référence à d'autres chronotopes secondaires tels que la chambre, le salon, la cuisine, etc. puisqu'ils en font partie

³⁵² Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Op. cit., pp. 33-34.

intégrante. Comme il est possible de considérer chacun d'entre eux comme un motif autonome, ceux-ci seront tous étudiés dans cette section de notre recherche.

5.4.1. Les maisons d'autrefois

Dans *Le bus de la ville*, le chronotope de la maison ne surgit qu'à travers les souvenirs du narrateur, son retour à sa ville natale a éveillé en lui non seulement les souvenirs relatifs à sa maison familiale mais aussi ceux qui sont relatifs aux maisons de ses voisins et ses amis. Dans ce roman, la première maison revisitée par sa mémoire est celle de sa famille : « La maison familiale se trouvait dans une impasse assez longue ; c'était la deuxième maison à droite, juste après une arche qui était empruntée, pendant la guerre, pour sauter d'une terrasse à l'autre et éviter l'arrestation inévitable. » (BV, p. 12). La description de la maison familiale démontre l'une des traces du passé qui rappelle la guerre, seule l'expression « pendant la guerre » est susceptible de dévoiler la densité historique de ce chronotope. Outre cette expression, de nombreux indices dans le roman révèlent l'aspect historique de sa maison familiale. Nous citons, entre autres :

L'explosion avait secoué tout le quartier. Mon jeune cousin qui était chez nous, [...] Non, non, ce n'était pas ça du tout ! Je confondais : c'était de l'histoire ancienne. Je savais que je délirais : j'avais à peine dix ans au moment de cet événement. C'était la guerre ; la bombe était placée dans une voiture stationnée sur l'esplanade. (BV, p. 31)

Le fait que ses souvenirs soient en quelque sorte imprégnés d'oubli et qu'il confonde dans sa mémoire les événements qui se sont produits près de sa maison familiale, cela fait preuve de l'ancienneté de cette dernière et implique également que les trous de mémoire sont causés par sa vieillesse. Ces traits qui concrétisent le chronotope de la maison jouent un rôle important dans l'historicité du temps romanesque chez Belaskri.

En outre, la maison familiale du narrateur fonctionne comme un lieu de rencontres : « Ma mère recevait de temps à autre des invitées : quelque fois ses sœurs — elle en avait deux —, des cousines — lointaines, bien entendu, car elle n'avait pas d'autres parents que les deux sœurs — ou encore des voisines. » (BV, p. 19), elle lui rappelle non seulement les rencontres familiales mais aussi sa première rencontre avec sa voisine Cherifa :

elle prenait prétexte de tout pour venir chez nous, et ainsi me rencontrer. C'était pour lui lire *Les Misérables* de Victor Hugo qu'elle appréciait par-

dessus tout. Dès que je sortais du collège, j'avais hâte de rentrer à la maison pour la retrouver ; elle me guettait. (BV, p. 16)

Les souvenirs du narrateur dans sa maison familiale témoignent de la « condensation des traces de la marche du temps dans l'espace »³⁵³, ils font preuve que les expériences qu'il a vécues dans cette maison et celles de ses amis s'étendent dans le temps. Outre la maison familiale, nous pouvons d'ailleurs attribuer la valeur du chronotope aux maisons de ses amis puisqu'elles sont à leur tour chargées de souvenirs :

Sa maison était un refuge, un havre de tendresse pour le gamin que j'étais. Des disques 33 tours, quelques dessins, une toile représentant le désert, des livres, des grands et des beaux, des romans et Aragon, bien sûr. (BV, p. 29)

Sa maison était une véritable caverne d'Ali Baba : des masques africains dégotés lors de ses voyages, des pièces japonaises, des toiles de maîtres, ses toiles, des disques 33 tours, des photos, de magnifiques photos de contrées visitées. Je passais des heures avec lui à regarder, admirer, toucher. (BV, p. 60)

La dimension spatiotemporelle se manifeste de manière significative dans les maisons de Leila et de Jilo, elle prend toute leur importance dans la place que ceux-ci occupent dans la mémoire du narrateur. Ces lieux renvoient en fait à une étape importante de sa vie, bien précisément sa jeunesse qu'elle lui était très chère. Ils sont également liés aux souvenirs heureux, c'est dans la maison de Leila qu'il a été initié à la poésie, et c'est dans la maison de Jilo qu'il a découvert l'art : « chez lui, moments de découverte et d'émerveillement. » (BV, p. 60) Ainsi la chambre, étant associée à la maison, porte en elle de nombreuses traces de sa vie quotidienne d'autrefois :

Ah ! la maison familiale et ma vie dans cet appartement qui n'en était pas un. Je partageais une chambre avec mon petit frère, le dernier. Pas de lit, seulement deux matelas posés l'un sur l'autre, à même le sol, que nous alignions le soir pour dormir. Une table basse pour manger et faire les devoirs d'école. Mes livres — quelques-uns — gisaient dans un coin. Une armoire où étaient rangés les vêtements de toute la famille. Une fenêtre donnait sur l'impasse qui jouxtait notre maison. La chambre où dormaient ma sœur et ma mère ne disposait de rien d'autre qu'un tapis ramené par mon grand frère du Sahara, élimé, et de trois matelas qui servaient autant pour dormir que pour recevoir. (BV, pp. 18-19)

³⁵³ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., p. 388.

La chambre se manifeste comme un endroit émotionnellement significatif, elle nous permet de mieux comprendre les sentiments que lui procure sa maison natale. Sa description minutieuse met en évidence sa « profondeur » émotionnelle dans l'esprit du narrateur malgré la longue période qui s'est écoulée.

Le chronotope de la maison chez Belaskri tient alors du « temps comprimé »³⁵⁴ au sens bachelardien du terme. Face aux souvenirs de sa maison familiale et de ses amis, il devient un être qui « ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut 'suspendre' le vol du temps »³⁵⁵.

Dans *Alger, le cri*, le narrateur ne se contente pas seulement de revisiter sa maison familiale par sa mémoire, il se déplace par ailleurs vers elle pour remonter dans le temps passé et revivre les « images dispersées »³⁵⁶ de son enfance par ses rêveries. Son retour laisse transparaître la volonté de retrouver ses traces tout en gardant « leurs valeurs d'images »³⁵⁷ :

Je caresse le Casino en suffoquant dans l'air de la cimenterie de Pointe-Pescade, je vois les rochers dolmen de la plage de Franco, la baraque bleue du Roi de la frite, la maison de Jean Sénac, je vole jusqu'à la villa *Tipou*, située au fond de l'impasse, tout au bout de la Pointe Pescade, au bord de l'eau. C'est la maison qui m'a vu naître, celle de mes premiers souvenirs. Je reconnais l'Opel noire de mon père, avec ses sièges en skaï rouge, je suis allongé sur la plage arrière de la voiture, j'aperçois deux petites filles habillées de robes à fleurs et de chapeaux de paille identiques, elles courent vers moi, ce sont mes sœurs. (AC, p. 103)

De la même manière, la maison de ses grands-parents éveille en lui une multitude d'images de son enfance. Par son retour, le narrateur fait coexister à la fois le passé et le présent dans le même espace :

Nous arrivons à Bordj-Menaïel. Je demande au métayer de m'emmenner vers le quartier du stade, je veux revoir la maison de mes grands-parents. Elle est là, je la reconnais, le nouveau propriétaire a construit un immeuble en lieu et place du jardin. Le portail de l'enfance, attaqué par la rouille, tient toujours. Je retrouve l'entrée arrière de la maison, sa porte qui donne sur la rue, les fenêtres

³⁵⁴ Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Op. cit., p. 36.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

aux per siennes toujours closes et le toit en tuiles. Le passé émerge du présent, comme une victoire. (AC, p. 142)

La valeur chronotopique de la maison est rendue visible dans *Le bus dans la ville* et *Alger, le cri* grâce à cette double dimension spatio-temporelle. La fusion du temps passé et présent dans l'espace se manifeste à travers les souvenirs qu'ils ont de tous les recoins des maisons revisités. D'ailleurs, le fait qu'il y ait une sorte de nostalgie bienheureuse qui en découle nous permet de comprendre que leurs traces ont une forte profondeur affective qui s'étend jusqu'au présent.

5.4.2. Les maisons d'Abdallah et du bachagha

L'espace-temps des maisons qui se présentent dans *La belle et le poète* sont chargés d'événements déterminés par les rencontres qui s'y produisent et quelques drames qui affectent la vie des protagonistes. Il convient par ce fait de dire que la plupart des péripéties sont mises en jeu dans le chronotope de la maison du bachagha et puis celui d'Abdallah. Ces derniers fonctionnent comme le pivot qui garantit le développement de l'intrigue, les différents changements dans l'histoire les rendent différemment connotés au cours du temps.

D'abord, la maison d'Abdallah se présente dans les premiers chapitres du roman comme un espace où le temps s'écoule de manière ordinaire dans la vie quotidienne des personnages. Tout simplement, ces derniers « mangent, boivent, dorment, ont des épouses, des maîtresses (sans romanesque) »³⁵⁸. Nous citons :

Tous les matins à l'aube après la prière du Fadjr, il avalait sa tasse de lait de chèvre frais et ramassait une poignée de dattes qu'il fourrait dans la poche de sa gandoura puis il courait rejoindre ses petits cama rades à la mahad'ra pour la séance du matin. (BP, p. 16)

Dans le début de l'histoire, tous les événements se déroulent de manière cyclique. Il existe de petites intrigues qui viennent perturber la vie du héros, toutefois elles s'adonnent simplement à « de mesquines intrigues »³⁵⁹ qui n'affectent guère l'intrigue principale. En effet, l'intrigue du roman se tisse essentiellement dans la maison du bachagha, sa valeur en termes d'espace-temps varie en fonction des événements qui se produisent dans la suite de l'histoire. Nous avons vu qu'Abdallah s'est lié d'amitié avec

³⁵⁸ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., p. 389.

³⁵⁹ *Ibid.*

Fatna quand ils fréquentaient la *mahad'ra* ensemble. Le moment où il l'a vue devant la porte de sa maison, après plusieurs années d'absence, a subséquemment entraîné un changement dans le déroulement de l'intrigue. Dans cette scène, deux niveaux temporels s'imbriquent dans l'histoire par sa remémoration :

Un jour en rejoignant son lieu de travail, Abdallah ben Kerriou aperçut deux jeunes femmes devant la porte de la maison du bachagha. Il reconnut tout de suite Fatna. Abdallah ne l'entrevit que l'espace de quelques secondes. Quelques secondes qui le ramenèrent plusieurs années en arrière. (BP, p. 49)

Le protagoniste qui s'est attaché soudainement à cette femme commence à se rendre fréquemment devant la maison du bachagha pour la revoir : « Le lendemain et les jours qui suivirent il rôda devant la maison du bachagha dans l'espoir d'apercevoir Fatna. Au bout de cinq jours sa patience fut récompensée. Fatna sortit enfin de la maison. » (BP, pp. 49-50) Cet acte résultant de sa passion grandissante pour elle démontre le rôle de la maison du bachagha en tant que chronotope de base de l'acte de « tomber amoureux ». Puisqu'il ne lui est pas possible d'accéder à cette sphère pour des raisons liées à leur tradition ancestrale, Abdallah a donc choisi un espace-temps approprié pour leurs rencontres : « Enfin l'heure tant attendue arriva. Abdallah tiré quatre épingles se faufila dans la nuit jusqu'à la maison du bachagha de Laghouat. [...] Emmerveillé à la vue de Fatna debout sur son balcon avec ses cheveux qui dégringolaient jusqu'au-dessous de sa taille. » (BP, p. 50). Les motifs de la nuit et du balcon servent ici de moyen pour créer cet espace-temps propice à l'idylle amoureuse pour ces protagonistes. Cette relation amoureuse interdite qui est née de leurs rencontres secrètes devant la maison du bachagha a cependant connu un dénouement tragique à partir du moment où leur histoire d'amour a été divulguée : « le bachagha alla voir les autorités françaises cette fois-ci non pas pour rendre un quelconque service aux Laghouatis mais pour écarter un de leurs enfants et l'éloigner de la ville » (BP, p. 75). Lorsque Fatna a appris qu'Abdallah a été condamné à s'exiler, elle s'est déguisée en servante pour pouvoir sortir de sa maison et le revoir pour la dernière fois :

La peur et l'amour font rarement bon ménage. Bien qu'elle fût surveillée nuit et jour, Fatna put déjouer la vigilance de ses gardiens. Elle se fit passer pour une servante et rencontra son amoureux. En se voyant, les deux jeunes gens se jetèrent dans les bras l'un de l'autre.

- Ne pars pas Abdallah, s'il te plaît ne pars pas ?

Mais je ne peux pas, prunelle de mes yeux, j'y suis obligé. (BP, p. 77)

Le fait qu'elle n'ait pas pu sortir sans son « déguisement » revêt clairement la nouvelle signification que sa maison a prise. Dans cette partie de l'histoire, la maison du bachagha se transforme désormais en un espace-temps d'oppression à l'intérieur et autour de laquelle se nouent des dénouements créant une atmosphère troublante pour les deux protagonistes.

Il existe encore un autre espace-temps qui fonctionne comme « chronotope de la maison » mais avec une valeur différente, il s'agit de la petite habitation qu'Abdallah a louée pendant son exil : une « maison entièrement construite en *toub* n'avait jamais été blanchie. La couleur chocolat périmé de ses murs lui donnait un air triste et lugubre malgré l'éclatant soleil de ce mois de juin. » (BP, p. 112) Ce chronotope joue un rôle que nous pouvons qualifier de très « fonctionnel » dans le sens où il présente aussi le lieu de travail d'Abdallah :

Là, dans cette maison austère, silencieuse et ennuyeuse à mourir, Abdallah va passer des années à se languir de Fatna, des siens et de Laghouat. Même son travail qui lui prenait pourtant beaucoup de temps ne put lui occuper l'esprit. (BP, p. 113)

La description de sa maison sert en quelque sorte à souligner l'état d'âme et la situation dans laquelle il vit après son exil. L'énoncé « va passer des années à se languir Fatna, des siens et de Laghouat » révèle que ce chronotope impose un temps « statique » à valeur négative qui l'amène à penser obsessionnellement à son amante et à ses proches puisqu'il démontre à quel point il est attaché à son passé dans son éloignement.

5.4.3. La fenêtre

La fenêtre est l'un des motifs qui font partie du chronotope de la maison. Elle offre une passerelle qui relie le dehors et le dedans ce qui fait d'elle un endroit propice à la contemplation, voire à la réflexion. Chez Tebbani, la référence à la fenêtre n'est certainement pas dépourvue d'importance dans le déroulement de l'intrigue, c'est l'endroit depuis lequel les protagonistes réfléchissent à leur situation actuelle, au passé et à l'avenir. Lorsque nous parlons du chronotope de la fenêtre dans *L'éloge de la perte*, les valeurs émotionnelles véhiculées sont plutôt associées à l'espace et au temps et non à la fenêtre elle-même. Rappelons une fois de plus que ce roman s'ouvre sur une « vue ouverte sur la baie d'Alger » où le personnage principal, face à la fenêtre ouverte de son bureau,

passé tout son temps à se remémorer de son passé. Bien que la vue panoramique qui s'offre à ses yeux soit « enviée par beaucoup de ses collègues », pourtant elle suscite chez lui des sentiments troublants liés aux souvenirs qu'elle lui déclenche :

Depuis le début de sa carrière flamboyante, il était cantonné aux bureaux sans fenêtre, et avait ainsi gagné une envie malade de voir la ville. [...] Une fenêtre qui lui montre la ville, les toits, et au loin vers la droite de l'encablure, le début d'une autoroute de banlieue, qui ne cesse de lui rappeler ce jour-là, ce jour où il ne l'a pas prise, la route. Le jour de l'inondation où par faiblesse, il a laissé la pluie effacer sa mémoire et laisser couler sa rancœur sur l'attente d'un jour avorté. (EP, pp. 15-16)

Cette ouverture sur le dehors fonctionne comme un espace-temps de transition entre le monde extérieur et le monde intérieur du protagoniste. Elle lui permet également de s'ouvrir sur son propre monde, celui de ses pensées. Par les souvenirs qu'elle éveille en lui, la fenêtre le détache du monde extérieur et le met dans un état de culpabilité profonde ce qui rend cette vue « entièrement nue à ses yeux » (EP, p. 15).

Pour Zayna, le temps semble s'écouler d'une lenteur frustrante au point de la faire succomber à la déception provoquée par l'attente et les souvenirs qui la hantent. La situation qu'elle assume face au désir de revoir son amant la fait ressentir profondément le vide et la solitude qui lui ont été imposés. A force de vouloir échapper à l'angoisse, elle finit par se laisser perdre dans ses rêveries devant la fenêtre de sa chambre :

Zayna à la fenêtre regarde cette foule compacte qui à son contraire vit, respire. Elle découvre comment les mensonges d'hier et les mythes insomniaques, qui l'ont amenée jusqu'ici, poursuivent leur déroute en l'empêchant de faire ce qui était promis. [...] Zayna à la fenêtre au lieu de regarder, voit ses souvenirs en attente se transformer en rien. En vide puissant semblant donner à toute cette foule une lenteur impalpable. Zayna à la fenêtre attend celui qu'elle a toujours attendu (EP, p. 21)

La fenêtre est l'endroit qu'elle choisit pour se défaire des sentiments que lui provoque l'attente de son amant. Elle s'impose d'ailleurs comme une échappatoire à ses souvenirs, les exemples suivants mettent en évidence sa fonction en tant que chronotope lui permettant de s'égarer de ses pensées étouffantes :

[...] toujours face à la fenêtre pour éviter de penser. Fumer encore et encore, et éviter d'appréhender l'arrivée. Me restera-t-il assez de dignité à affronter son arrogance à me dire que je lui ai manqué ? (EP, p. 47)

Men djat forgetek répétait-elle, alors, avec sa voix si particulière. *Men djat forgetek*, pensais-je, aussi, quand au milieu de la nuit, pris d'une envie de cigarette, je me réfugiais à la fenêtre. (EP, p. 32)

Cet espace-temps qui lie l'extérieur à l'intérieur permet, de la même façon, de transporter les personnages à leur monde intérieur. La connotation qu'il véhicule dépend donc de la situation dans laquelle ils vivent, et de ce fait une double connotation s'impose : dans le cas de Zayna, il est plutôt positivement connoté puisqu'il lui sert de refuge. Autrement dit, il la transporte hors du temps réel par ses rêveries et lui permet de se soustraire de son angoisse ; alors que pour son amant, cet endroit est négativement connoté, car l'espace regardé depuis la fenêtre fait revivre les souvenirs les plus douloureux ce qui engendre chez lui un fort sentiment de culpabilité envers son amante.

5.5. Le chronotope du seuil

Le chronotope du seuil est employé métaphoriquement pour désigner les moments décisifs qui modifient toute la vie d'un personnage, il s'agit de ce que Bakhtine qualifie du « chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie*. »³⁶⁰ Souvent, il s'accompagne d'autres chronotopes comme l'escalier, l'antichambre, le couloir, la rue, etc. en fonction de la situation du personnage dans l'intrigue. En somme, ces derniers servent de relais à ce chronotope pour déterminer les points de transformation dans l'histoire. Selon Bakhtine :

Le terme même du « seuil » a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de « passer le seuil »). En littérature, le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent implicite. Par exemple, chez Dostoïevski, le seuil et les chronotopes de l'escalier, de l'antichambre, du couloir, qui lui sont contigus, de même que ceux de la rue et de la grand-place qui les prolongent, apparaissent comme les principaux lieux d'action de son œuvre, lieux où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de vie, de la clairvoyance, des décisions qui infléchissent une vie entière.³⁶¹

Avec le chronotope du seuil, le personnage est toujours en état de « crise » parce qu'il implique qu'il y a un incident qui vient troubler sa tranquillité. Dans notre corpus,

³⁶⁰ *Ibid.*, p.389.

³⁶¹ *Ibid.*

il se déploie explicitement dans *La belle et le poète* et *L'éloge de la perte*, plusieurs chronotopes lui laissent leur place pour présenter les événements qui marquent un tournant dans la vie des protagonistes. Les deux romans qui restent ne présentent pas des événements qui perturbent brusquement le déroulement de l'histoire. Toutefois, il est possible de les examiner à travers la lecture attentive des scènes dans lesquelles le passé est évoqué. Le retour au passé chez Belaskri et Toumi interrompt à plusieurs reprises la narration, car comme nous allons le voir, leurs souvenirs les enferment dans des moments de crise dont ils sont incapables de surmonter.

5.5.1. Le seuil dans les traces du passé

Le chronotope du seuil s'inscrit de manière relativement singulière chez Belaskri et Toumi. Dans leurs romans, le temps présent se fusionne avec celui du passé. Ce qui ressort de leurs souvenirs nous amène à avancer l'hypothèse de la présence d'une multitude d'événements de crise, de rupture et de chute formant une série de chronotopes du seuil qui se juxtaposent les uns aux autres à chaque fois qu'un souvenir surgit dans leur mémoire.

Dans *Le bus dans la ville*, l'accent est surtout mis sur les souvenirs qui ont bouleversé la vie du narrateur dans sa ville natale du début à la fin de la narration. A travers les *flash-backs*, nous pouvons voir qu'il a vécu de nombreux événements traumatisants dans le passé : les chronotopes du seuil se manifestent dans les scènes du meurtre dont il était témoin, dans la mort de ses parents et de son frère, dans le suicide de son amie Alima et bien d'autres scènes. D'ailleurs, Tous les personnages remémorés sont disparus et leurs fins influencent grandement sa perception. Ce narrateur qui a atteint un âge déjà avancé revient toujours sur les thèmes de la peur, de la perte, de la solitude et de la mort lorsqu'il se rappelle un accident du passé comme le montre ce monologue intérieur ci-dessous :

Il y avait les êtres, bien sûr. Des êtres perdus, traînant leurs guêtres. Des êtres perdants. Ils avaient perdu leur histoire et le présent. Et la peur. La peur... La peur, oui c'était la peur. C'était la peur qui m'angoissait, m'étouffait presque. La peur, oui c'était la peur. C'était la peur qui m'angoissait, m'étouffait presque. La peur de mourir. Mourir pour rien, bêtement. Mourir sans vivre. Cela me terrifiait. Comment peut-on mourir si on n'est pas en vie ? Il faut vivre pour mourir. Vivre et rêver. Vivre c'est être digne, rêver c'est s'indigner. Si l'on n'est pas digne, si l'on ne s'indigne pas, comment peut-on mourir ? Et comment mourir ? Mourir au détour d'une vie de gamin ? Sur les sentiers de rêves inaboutis ? Ou sur une route parsemée de compromissions ? (BV, p. 9)

Dans ce roman, les émotions du narrateur sont complètement contradictoires. Alors qu'il pense avec nostalgie profonde à son passé, il se concentre avec insistance sur le sentiment de la peur qui se fait constamment sentir à travers la manière dont il perçoit les gens de sa ville dans tout le roman :

Le bus était arrêté depuis un moment, des ombres s'agitaient tout autour. Je jetai un regard sur les passagers, personne ne bougeait, ils avaient peur. (BV, p. 24)

Je jetai un coup d'œil autour de moi : il n'y avait pas un sourire ; les gens paraissaient préoccupés, fatigués, usés. Visages tendus, les yeux trahissant la méfiance et la peur. Dans ma ville, tout le monde avait peur : de l'autre, l'ami, le voisin, le cousin, le beau-frère, le frère ; c'était terrible, cette peur qui paralysait toute la ville. (BV, p. 42)

Sa perception reflète ses propres troubles intérieurs causés par les moments de crise qui ont laissé des blessures inguérissables dans son esprit. Le retour incessant aux événements qui rappellent la perte de ses proches permet d'insister sur l'origine de la dépression qui a perturbé l'harmonie de sa vie. C'est surtout l'angoisse de l'idée de la mort qui est induite par les chronotopes du seuil dans ce roman.

Ainsi dans *Alger, le cri*, l'image de la ville d'Alger témoigne grandement de la conscience conflictuelle du narrateur. Sa description est toujours mêlée avec son humeur troublée, il observe tout ce qui l'entoure d'un œil critique sans s'empêcher de plonger dans son monde imaginaire ce qui nous conduit à nous interroger sur les raisons pour lesquelles sa vision se situe du côté de l'irréel et de l'allégorie :

Alger me transporte dans mon ses rues comme décor. Elle fige mon passé, comme ces personnages immobiles que l'on contemple dans les cartes postales sépia dont les Algérois sont si friands. [...] Mon passé est aussi fait d'images, celle de la rue des Pirates à la Pointe-Pescade, rue de l'enfance, ou celle du défilé de cargos à l'entrée du port d'Alger, que je comptais quotidiennement. (AC, pp. 20-21)

En suivant ses déambulations, nous pouvons constater qu'il est préoccupé par le passé historique de façon morbide, il intègre de nombreux passages analeptiques qui rappellent son traumatisme. Les traces de la guerre et de la décennie noire en particulier dominant tout le récit, elles nous donnent souvent des indices sur la raison de sa transformation. Nous citons, entre autres, deux exemples qui en témoignent :

Lorsque je lui rends visite, mon frère, me montre fièrement ses grands classeurs emplis de cartes postales anciennes, Ruisseau des singes, 1947, Faculté d'Alger, 1932, Place d'Armes, Blida, 1953. Protégée par des pochettes de cellophane, une Algérie en noir et blanc, parfois colorisée, précieusement classée et rangée, défile sous mes yeux. C'est la réponse de mon frère au chaos du quotidien. Où sont le présent et le futur ? Lui me parle toujours de juste avant la guerre, ou de juste après la guerre, après c'est le trou noir, la suspension du temps, plus de cartes postales, le classeur se ferme. Sommes-nous encore en guerre ?

Un bruit de télé emplit la nuit, c'est l'hymne national, échappé du balcon d'un voisin, *fachhadou, fachhadou, fachhadoue* suis né sous le sceau de la guerre, bercé par les exploits des moudjahidine, au pays million et demi de choubada. Allaité par la guerre, je suis l'enfant qui n'a pas crié, sauvé par une sage-femme. Je suis l'enfant qui ne devait pas être conçu, qui ne devait pas du survivre. Je suis né avec cette impossibilité du cri. (AC, pp. 34-35)

Ces exemples illustrent qu'il a vécu les événements « de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de vie, de la clairvoyance »³⁶². Sa construction identitaire est inévitablement façonnée par les chronotopes du « seuil » associés à la guerre d'indépendance et aux années de braise qu'a connues son pays. Toutes les images métaphoriques qu'il dépeint de sa ville sont donc tissées de ces événements traumatisants. Les expériences du passé incarnent un choc chez le narrateur et le transforme en un individu à caractère dualiste qui n'arrive pas à se comprendre : « je vois Alger comme mon reflet, complexe, illisible, impénétrable, moi éclaté, choc culturel, choc du relief. Alger est belle et nauséabonde, tout à la fois. » (AC, p. 16) Bien qu'il ne soit pas témoin de tous les faits qu'il raconte, ses introspections et ses rétrospections montrent que son passé lui impose un malaise qu'il ne peut pas surmonter. De ce fait, il se lance dans l'errance dans l'espoir de pouvoir se libérer de son emprise.

5.5.2. La rencontre : le point de la « crise »

Dans le roman *La belle et le poète*, le chronotope du seuil se manifeste implicitement sous différentes formes. Les rencontres amoureuses secrètes entre Abdallah et Fatna et les lettres qu'ils échangent entre eux sont les premiers facteurs qui forment le point de la « crise » et qui les mèneront par la suite à leur « rupture » parce que c'est par là que commencent les événements qui menacent leur relation. Le chronotope

³⁶² *Ibid.*

du seuil se déploie dans la suite de l'histoire dans la maison du bachagha lorsque Fatna a fait tomber une des lettres que lui a envoyée Abdallah :

En se baissant pour servir le thé, Fatna fit tomber un papier d'entre les plis de sa robe. Figée, elle regarda son père ramasser le bout de papier et le lire. Ce geste du père qui aujourd'hui choquerait absolument était légitime en ces temps-là.

Pâle comme la mort, la jeune fille tremblait de tout son être. De grosses larmes se mirent à couler de ses beaux yeux. Les pères ne voient pas leurs filles devenir femmes. Lorsqu'ils s'en aperçoivent, il est déjà trop tard, elles ont un homme dans leur vie. Fatna endura stoïquement les coups et injures de son père, les larmes et sermons de sa mère mais elle ne put supporter qu'on la séquestre. (BP, pp. 65-66)

La maison du bachagha est également le lieu dans lequel s'est produit l'événement de la crise qui menace la relation d'Abdallah et de Fatna. Selon Bakhtine, le chronotope du seuil est « imprégné de grande valeur émotionnelle, de forte intensité »³⁶³. Nous pourrions le constater chez El Mahdi, c'est l'état psychique de Fatna qui est mis en avant à ce moment déroutant. Ainsi, la perception de l'espace-temps change rapidement par ce fait : l'espace semble se rétrécir et le temps devient plus court afin de mettre l'emphasis sur la scène principale de l'histoire : « En somme, dans ce chronotope le temps apparaît comme un instant, comme s'il n'avait pas de durée, et s'était détaché du cours normal du temps biographique. »³⁶⁴

Ce moment de déclin ne s'achève pas non plus avec « les coups et injures » de son père, il se mue par la suite en une seconde crise. Le bachagha qui ne veut pas voir sa fille dans une relation interdite, décide de la sévèrement punir en la privant non seulement de voir Abdallah mais aussi des besoins de base pour la vie :

Qu'on la fouette comme une esclave, qu'on l'affame, qu'on l'assoiffe mais de grâce qu'on ne la prive pas de voir Abdallah. Il lui était aussi nécessaire que l'air qu'elle respirait. On fit venir la vieille sage-femme pour s'assurer que la jeune vierge n'avait pas été « souillée ». Le bachagha respira mais ne revint pas sur sa décision. [...] Effondrée, la jeune fille tomba malade. Ses sœurs qui, ayant subi le même sort qu'elle, avaient été privées de sortie et qui lui en avaient tenu rigueur, la regardaient à présent compatissantes mais

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

impuissantes. Les larmes de sa mère redoublèrent et le cœur de son père resta de glace.

Cette situation s'accomplit ensuite par d'autres décisions « qui infléchissent la vie entière »³⁶⁵ de Fatna. Elles détermineront le point de crise dans leur relation et marquera sa destinée malheureuse ainsi que celle d'Abdallah. La fin tragique de l'histoire se matérialise à partir du moment où le bachagha a exilé Abdallah, et a marié sa fille à un autre homme malgré les tentatives infructueuses de ce dernier de lui demander sa main.

5.5.3. La route : le point de la « rupture »

Les espaces qui abritent le chronotope du seuil se déploient dès le premier chapitre dans *L'éloge de la perte* étant donné que les événements de l'histoire sont présentés dans un ordre antichronologique. Le début *in ultima res* du roman nous donne les premiers signes de « la chute » du protagoniste : son angoisse envers son passé et la prise de conscience de sa culpabilité traduisent qu'il a déjà franchi le seuil qui a bouleversé radicalement sa vie. La rupture de son cours normal marque un basculement dans son état psychique qui affecte de même sa perception et sa vision du monde.

Le chronotope du seuil apparaît dans ce roman à travers le chronotope de la fenêtre qui ressuscite les souvenirs du protagoniste. Ce dernier qui avait toujours rêvé d'avoir une fenêtre dans son bureau ne parvient plus à la supporter depuis l'événement tragique que la vie lui a infligé :

Depuis le début, il avait rêvé de cette fenêtre, et aujourd'hui face à elle, comme depuis ce fameux jour, il ne peut plus supporter son imposante présence. Une fenêtre qui lui montre la ville, les toits, et au loin vers la droite de l'encablure, le début d'une autoroute de banlieue, qui ne cesse de lui rappeler ce jour-là, ce four où il ne l'a pas prise, la route. [...] (EP, pp. 15-16)

La fenêtre le ramène toujours à son passé, elle lui rappelle l'événement de la rupture qui est mis en évidence par le motif de la route. L'écrivaine met l'accent sur ce dernier dans le début et avant l'évocation du passé afin de préfigurer les moments qui chavirent toute l'histoire du protagoniste. Le premier passage rétrospectif présenté dans le roman résume bien l'aspect transitoire de l'intrigue. Ce qui motive la transition est le

³⁶⁵ *Ibid.*

chronotope de la route, celle-ci introduit le chronotope du seuil en tant que point de rupture ultime entre les deux protagonistes :

il ouvre quand un bruit sec interrompt son silence et qu'il entre sans lui demander quoi que ce soit : « Il y a eu un accident », il ne comprend pas. Il répète : « Il y a eu un accident, l'artiste dont vous m'aviez parlé est décédée il y a un mois dans un accident de la route, mon amie qui travaille dans cette galerie d'art vous savez vers Hydra, m'a appelé à l'instant, on pensait qu'elle avait quitté Alger suite à son entretien avec la presse, mais si, vous savez, à l'hôtel-là, comment il s'appelle... » - tout en s'agitant pour retrouver les mots qui lui manquent, il ne peut s'empêcher de regarder son directeur devenir blême, il vient de poser sa main sur le bureau, laissant tomber un papier froissé, [...] La colère étouffe un cri... Il ne peut s'empêcher de lui répéter la question, « depuis quand ? ». Alors qu'il lève les yeux vers la fenêtre, il remarque la pluie tombant en trombe. « Je vous assure que je viens de l'apprendre, j'ai couru à votre bureau, mais... », il ne peut finir sa phrase, la laissant s'évanouir dans le silence feutré qu'offre ce moment d'averse, il regarde son directeur, qui maintenant assis, pleure dans ses mains en lui faisant signe de sortir. (EP, pp. 18-19)

Il devient nécessaire de montrer ici comment le chronotope du seuil façonne le caractère humain et la valeur de tout ce qui l'entoure. Si nous revenons rétrospectivement aux événements qui se sont produits avant la transformation que le protagoniste Gharam a subie, nous pouvons remarquer que son attitude envers son amante est le premier facteur qui conduit à son départ et finalement à sa perte. Le changement des thèmes évoqués (allant de l'indifférence, à la séparation, à la perte définitive de l'amante et enfin à la culpabilité de Gharam) met en évidence l'acte de reconnaissance qui se manifeste par le sentiment de regret. Ce protagoniste se culpabilise de s'être éloigné de Zayna tout au long de l'histoire. Ainsi, les villes dans lesquels ils se sont rencontrés durant leur relation acquièrent une nouvelle signification à la fin de l'histoire. Prenant par exemple la ville de Constantine, nous avons démontré dans l'analyse du chronotope de la ville que sa perception a radicalement changé, elle a pris une allure entièrement mélancolique pour laisser transparaître le déchirement du protagoniste. Cela rappelle l'affirmation de Bakhtine selon laquelle il existe une relation intrinsèque entre les représentations spatiotemporelles et les êtres humains³⁶⁶ dans les récits.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 302.

Chapitre 6 : Vers une chronotopie commune

Comme nous l'avons vu précédemment, chaque écrivain nous fournit un certain nombre d'espace-temps en tant qu'éléments structurels à partir desquels la réalité subjective est envisagée. Ainsi, chaque chronotope mineur présenté contient en lui un élément privilégié qui permet de déterminer « l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité »³⁶⁷ par son aspect évaluatif. C'est ce dernier en particulier qui permet de faire ressortir les chronotopes fondamentaux dont la portée subjective dépend autant des valeurs véhiculées par les chronotopes mineurs qui en ressortent. Lorsque Bakhtine a évoqué les chronotopes majeurs et fondamentaux, il a attiré l'attention sur leur rapport aux chronotopes mineurs puisqu'ils ont des significations importantes qui ne peuvent être perçus qu'à travers le prisme de leurs imbrications :

[...] chacun d'eux peut inclure une quantité illimitée de chronotopes mineurs, et chaque thème peut avoir son chronotope propre, comme nous l'avons dit. Dans les limites d'une seule œuvre et de l'art d'un seul auteur, nous observons quantité de chronotopes, et leurs interférences, complexes, spécifiques de l'œuvre et de l'auteur ; il arrive, au surplus, que l'un de ses chronotopes recouvre tout, ou prédomine. [...] Ils peuvent s'imbriquer l'un dans l'autre, coexister, s'entrelacer, se succéder, se juxtaposer, s'opposer ou se trouver dans des relations réciproques plus compliquées. Le caractère général de ces interrelations apparaît comme dialogique (au sens large du terme).³⁶⁸

L'examen des chronotopes mineurs et les valeurs qu'ils acquièrent nous a permis de constater que le chronotope de la ville et de la route agissent comme des chronotopes majeurs. Ce sont eux qui génèrent une vision du monde particulière par le rôle qu'ils jouent et la manière dont ils se conjuguent avec les autres motifs chronotopiques dans les œuvres étudiées. Dans le chapitre présent, nous tenterons d'exposer les différentes interprétations métaphoriques et symboliques qui se construisent de l'ancrage spatio-temporel, notamment des chronotopes majeurs, en fonction de la réalité vécue. Ainsi, l'analyse des interrelations des chronotopes fondamentaux sera nécessaire afin de voir s'ils peuvent former un chronotope dominant caractérisant l'ensemble des œuvres du corpus.

³⁶⁷ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., p. 384.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 392.

6.1. Les interprétations symboliques et métaphoriques

Comme nous l'avons démontré précédemment, les chronotopes majeurs ne façonnent pas seulement la dimension spatio-temporelle mais de même les personnages à savoir leurs actions, leur perception voire leur devenir dans le récit. Vu qu'ils sont soumis aux lois du contexte socioculturel et à la subjectivité de l'écrivain, il est nécessaire d'analyser chacun d'entre eux de plus près afin d'en dégager les multiples interprétations qui peuvent définir une vision du monde particulière à partir de différentes perspectives du contexte textuel.

6.1.1. La route comme métaphore du « chemin de la vie »

Le roman de Belaskri, comme son titre l'indique, est principalement construit autour du chronotope de la ville. Bien que ce dernier se trouve au centre de la narrativité, le chronotope de la route qui lui est étroitement lié reçoit une interprétation purement métaphorique qui donne au roman tout son sémantisme. La route est non seulement perçue comme un chemin de retour vers le passé pour le narrateur, ni non plus comme un simple motif de liaison entre les autres chronotopes secondaires. Cette route, n'est elle-même que la métaphorisation de son parcours dans la vie. Elle est aussi, pour Bakhtine, la métaphore du « chemin de la vie » :

La métaphore du « chemin de la vie », avec ses variantes, joue un grand rôle dans tous les aspects du folklore. On peut affirmer que dans le folklore la route n'est jamais une simple route, mais toujours une partie ou la totalité du chemin de la vie. Choisir sa route, c'est décider de la direction de sa vie. La croisée des chemins, c'est toujours un tournant pour l'homme du folklore. Quitter sa maison natale, s'en aller sur la route pour revenir au pays, représente d'habitude, *les âges de la vie* : le jeune homme s'en va, l'homme mûr revient. Les signes, le long de la route, sont ceux du destin, etc. C'est pourquoi le chronotope du roman est si concret et circonscrit, si profondément imprégné par les thèmes folkloriques.³⁶⁹

La métaphore du « chemin de la vie » se manifeste de manière plus évidente vers la fin de l'histoire. Le chronotope de la route permet à travers le mouvement du narrateur dans sa ville natale de retracer l'histoire de sa vie en passant par certains nombres de chronotopes par le biais de sa mémoire. Les premiers souvenirs font émerger le

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 269.

chronotope de la maison familiale, de la chambre, etc. Ensuite, il passe aux souvenirs de ses voisins où surgissent des lieux comme la compagnie, le quartier, leurs maisons passant au Petit théâtre et au lycée qui ressortissent avec les souvenirs de ses collègues, et à la fin émerge le cimetière comme le dernier lieu franchi et devant lequel le bus s'est arrêté un bon moment pour se mettre en branle encore une fois :

Une décharge à ciel ouvert, là, là ! J'essayais de comprendre : où étais-je ? Un long mur, décrépit et sale, courait le long du bus qui roulait, les détritiques s'amoncelaient... C'était le cimetière de la ville ! C'était par la décharge qui le jouxtait qu'on reconnaissait Fontaine blanche. C'était le nom du cimetière, Fontaine blanche. C'est vrai qu'il y avait une fontaine à l'intérieur, mais l'eau n'y était pas blanche ; elle était jaune et saumâtre, comme dans toute la ville. [...] Le bus avait ralenti puis s'était arrêté, ne pouvant avancer. Je ne comprenais pas. Que faisaient toutes ces personnes, si tôt, devant le cimetière ? Femmes et hommes se bouscuaient, s'insultaient. Sous la pluie, trempées, ils venaient chaque jour se poster là et attendre les visiteurs. (BV, pp. 76-77)

Après avoir décrit le cimetière et raconté quelques anecdotes durant cette longue durée d'arrêt de bus, le narrateur s'est rendu compte que ce dernier « n'avait pas de terminus » : « Il tournait autour de la ville, sans jamais la déflorer. Il tournait sans cesse autour de ses blessures, comme un charognard qui attend que sa proie s'effondre. » (BV, p. 86) En arrivant aux frontières de sa ville, il finit par revenir à tous ses souvenirs. Hallucinant, il invoque dans son esprit les silhouettes de tous les gens qu'il a évoqués durant son mouvement comme s'il voit sa vie passer devant ses yeux :

Ma ville était maintenant adossée à l'abîme !

J'étais figé : ils étaient là ! Là ! Dans l'abîme ! Ils étaient tous là, l'un à côté de l'autre, hagards et décharnés. Avec la pluie, je ne les avais pas reconnus de suite ; j'avais vu leurs pancartes. C'était écrit : ton père, ta mère, ton frère Hani, Henni, ton demi-frère, ton copain, ta copine, ton voisin, ta voisine, puis Alia, Alima l'Aigle, Chérifa, Dalia, Faïza, Fati, Leïla, les yeux d'Elsa, Manon, Meriem, Nini, Tania, Azzouz, Dédé, Dida, Djamel, Fèche, Jean, Jeff, Jilo l'artiste, Hichem, Kad, Kader, Kamel, Mus, M'hamed, Samir, Sid, Slimane, le médecin de ta mère, Tou le danseur, Toufik, Zem. Hallucinant ! Nombre d'entre eux étaient morts, les autres avaient disparu : que faisaient-ils là ? Le nez collé à la vitre, la tête en feu, le cœur défaillant, je les regardais un à un, lentement. (BV, p. 87)

Son hallucination peut être interprétée comme une rencontre anticipée avec eux. Or, c'est une rencontre à laquelle il est déjà préparé dès le départ. Ces personnages disparus et morts auxquels il est confronté à la fin de son parcours dans sa ville exposent

métaphoriquement la limite ultime de la dimension temporelle du chemin de la vie. A la manière d'une spirale, le bus tourne dans un rythme cyclique et s'ébranle de la même manière que le temps que l'être humain tend à suspendre par les moments idylliques, de la même manière que le temps qui se suspend par la force des moments du seuil, et le mènent finalement au seuil de sa vieillesse, de sa fin. De plus, la route qu'il parcourt lui permet de prendre conscience de son être en éveillant sa conscience vers le temps passé. En se laissant guider par le bus, le narrateur nous fait marcher sur les chemins de sa mémoire dans cette ville « endormie », « maudite », « sans charme, ni attrait » à laquelle nul n'a pu résister : « Nul ne résistait à cette ville, ni Camille, ni Manon. Ni Kamel, ni Kad. Ni tous les autres. » (BV, p. 86) C'est là où s'incarne l'image de la ville comme métaphore d'une « vie adossée à l'abîme ». En somme, le bus comme métaphore du temps qui passe renforce, avec l'image de la ville « adossée à l'abîme », la métaphore de la route en tant que « chemin de la vie », et crée par ailleurs une image métaphysique qui renvoie à la fin inexorable de la vie et à l'existence éphémère de l'être.

6.1.2. La route : chronotope de « celui qui cherche la vraie connaissance »

Il existe aussi dans *Alger, le cri* une dimension symbolique et métaphorique qui se cristallise principalement dans le chronotope de la route. Le parcours du narrateur dans sa ville peut être lu comme l'illustration de l'idée du « schéma platonicien », c'est-à-dire de celui qui cherche la vérité. Sa vie telle qu'elle est présentée dans le récit est vouée métaphoriquement à ce chemin vers la connaissance suivi par « Socrate », « la vie de celui qui cherche la vraie connaissance »³⁷⁰, ce qui fait d'ailleurs du chronotope de la route une métaphore « du chemin de la vie ». Pour Bakhtine :

L'existence de ce chercheur se subdivise en périodes strictement délimitées, ou degrés. Son chemin passe par une ignorance pleine d'assurance, un scepticisme autocritique et, au travers d'une connaissance de soi, parvient à la véritable connaissance [...] Ce premier schéma platonicien de la voie du chercheur se complique, à l'époque hellénistique, d'éléments extrêmement importants : le passage du chercheur par une série d'écoles philosophiques qu'il veut éprouver, et l'orientation de segments temporels de sa vie sur ses propres œuvres.³⁷¹

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 278.

³⁷¹ *Ibid.*, pp. 278-279.

Rappelant que le narrateur dans *Alger, le cri* se présente comme un personnage toujours en mouvement. La sensibilité fine qu'il éprouve envers le passé historique le met en état d'incertitude identitaire qui se manifeste tout au long du récit par sa perpétuelle errance mentale et physique. Chez Toumi, la préoccupation principale du narrateur est la quête du « cri » qui l'amène à se poser une série de questions qui s'articulent non seulement autour de sa propre identité mais également autour de l'identité collective :

Alger égrène ses jeunes en chapelet le long des murs, seuls ou par petits groupes. De quoi parlent-ils ? De la malédiction ? Malédiction de la ville, pour ne pas penser à la sienne, Alger est la pudeur de ses habitants. Difficile pour moi de respirer au milieu de l'amas désordonné d'immeubles dégringolant vers la mer et d'habitations inachevées qui boursouflent la ville. Alger n'en finit pas de mourir, d'une asphyxie qui n'en finit pas, d'une mort vivante, tellement vivante. L'Algérois est-il maudit ? Est-ce un fantôme ? (AC, p. 15)

Suis-je un fantôme, vivant dans une ville elle-même figée dans le passé ? Est-ce pour à que présent et futur se diluent, que cela les Algérois se cachent en permanence de la lumière, derrière leurs rideaux rayés bleu et blanc ? Suis-je un Mickey figé regardant vers la mer, un Mickey sans cri ? (AC, p. 36)

Le désir incessant de se libérer du « cri » constitue donc un prétexte pour l'égarement et l'errance qui s'accompagne par « une série d'écoles philosophiques »³⁷², il donne au chronotope de la route toute son épaisseur métaphorique. La marche du narrateur qui lui est une activité quotidienne affecte considérablement l'expérience de l'espace-temps. Et aussi, les descriptions de sa ville suggèrent l'idée d'une « scepticisme autocritique » sous-jacente parce qu'il s'identifie souvent à elle :

Alger m'a transmis sa tourmente, ses hauts et ses bas, ses circonvolutions, ses convulsions, je suis fait de ma ville, je suis l'enfant du serpent. Il m'a transmis son histoire, sa violence, sa pudeur et son silence, ma faille est la réplique de la sienne. La ville est en moi, elle pulse en moi, je sens l'odeur de la terre qui m'a vu naître, odeur rude, puissante, au goût de sel, de cendre et de sang. La clairière dans laquelle gémit l'enfant seul est faite de cette terre, j'ai reconnu cette odeur en moi. J'ai vu cette terre parfois si rouge qu'elle en devient incandescente, terre tant aimée, tant haïe, tant décriée, tant écrite et décriée, terre d'amour et de haine, terre du retour en soi. (AC, p. 90)

³⁷² *Ibid.* p. 278.

Alger, le serpent. Figure essentiellement allégorique à travers laquelle le narrateur laisse sous-entendre l'impossibilité de la quête du « cri ». Paradoxalement, toute son attention est portée sur l'espoir de trouver « la source du cri » :

Écrire est un voyage épuisant, comme descendre et remonter les rues d'Alger. Ainsi, j'écris comme je traverse ma ville, laborieusement, montant et descendant, toujours au bord de l'épuisement, sans autre aide que soi. Une écriture algéroise, aride, violente certainement, une écriture au bord du cri, car je suis l'enfant qui n'a pas crié, l'enfant qui a grandi dans la ville qui ne crie pas. Je suis l'adulte qui écrit sans pouvoir crier, crier contre qui, contre quoi ? Pour qui et pour quoi ? Inlassablement, l'adulte seul cherche ce qui le fera crier, il descendra quotidiennement dans la clairière, pour explorer la forêt de mots qui l'entoure, trouver enfin la source du cri, et briser définitivement cet aller-retour infernal. (AC, p. 91)

La quête du cri ne se reflète pas seulement dans l'espace par son errance physique. Son écriture aussi, étant considérée comme errance scripturale, fait preuve de sa difficulté à rompre avec sa quête, et explique en partie qu'il est possédé par ce désir qui le dépasse. Ainsi au fil de son parcours erratique, il se déplace constamment vers la Tunisie pour se défaire des traces qui le relie à son passé, toujours dans l'espoir de pouvoir libérer le cri :

J'ai quitté Alger pour Tunis. D'une terrasse à l'autre, je rêve de jolies choses. La brise marine de Sidi Bou Saïd a dissipé les fantômes d'Alger. Je peux suivre des yeux l'écume des vagues, danser sur leur musique, sentir le vent dans mes cheveux, fumer ma cigarette, m'embaumer d'une bouffée de mesk ellil captée dans l'air de la nuit. (AC, p. 37)

Je quitte Tunis aujourd'hui. Je profite des derniers effleurements du vent, je capte les effluves de jasmin et de chèvrefeuille, j'en tends la stridulation des cigales. Les vagues me saluent, je les entends me dire au revoir. [...] Je vais retrouver le tumulte de l'aéroport, prémisse de l'agitation que je vais bientôt rejoindre, le serpent m'attend, sûr de son pouvoir. Je quitterai l'ordre pour le chaos et mon cœur chavire. Le voyage est à chaque fois une petite mort, un instant anéanti, parce qu'on quitte, un instant ressuscité, parce qu'on arrive. (AC, p. 57)

Une tension dynamique se dessine par cet aller-retour entre Alger et Tunis : son voyage engage un « moment de crise » psychologique qui se matérialise par ses tentatives de franchir le seuil pour se détacher du serpent³⁷³, voire de sa propre identité comme s'il y a

³⁷³ Alger.

un danger à éprouver dans sa propre ville. Ainsi le voyage, étant conçu comme une « petite mort », pourrait incarner une étape de « régénération » morale chez le narrateur dans le sens où il se démarque par la rupture spatiale qui engendre chez lui une sorte d'enthousiasme éphémère dans ce lieu propice à l'épanouissement : « Tunis est la caresse après la gifle. Alger est mon syndrome de Stockholm, je sais que je retournerai bientôt à mon bourreau. » (AC, p. 38) La quête du cri elle-même indique une quête de renaissance : « Le cri sera happé par les escaliers d'Alger comme un appel vers l'espoir [...] À l'issue du voyage, le cri rejoindra enfin le silence, dans un dernier soupir. » (AC, p. 164) Si la dichotomie du cri et du silence qui se propage dans tout le récit vient symboliser la renaissance et la mort, le parcours du narrateur sera donc « un appel vers l'espoir », une invitation au renouvellement. De ce fait, il devient également possible de relier cet archétype à celui du schéma platonicien tel qu'expliqué par Bakhtine : « le schéma platonicien contient lui aussi un moment de crise et de régénération. »³⁷⁴ Ce schéma est donc analogue à ce que le narrateur confronte dans sa vie quotidienne dans ce récit. Or, il est vrai que son parcours à la « recherche de la vraie connaissance » est considéré comme une expérience spatiale en premier lieu mais il ne faut pas oublier que le temps joue un rôle décisif dans ce type de chronotope. Au niveau scriptural, nous pouvons remarquer que l'écriture de l'errance provoque la confusion chez le lecteur, car le parcours du narrateur impose une forme labyrinthique à la spatialité du texte. Par ce fait, le temps de la narration devient une fusion entre le temps cyclique de sa vie quotidienne et le temps de l'aventure, celui de ses voyages et ses déambulations. La lignée narrative de ce récit se trouve délibérément entrecoupée par cette trichotomie temporelle où l'accent est spécifiquement mis sur « l'orientation de segments temporels de sa vie »³⁷⁵. C'est à ce niveau que la temporalité nous porte à confusion, il s'agit également d'une caractéristique de l'autobiographie de type platonicien à la base duquel nous retrouvons le chronotope de « celui qui cherche la vraie connaissance »³⁷⁶.

6.1.3. La ville : une incarnation de l'identité culturelle

Nous avons vu dans le chapitre précédent que la ville dans le roman *La belle et le poète* englobe tous les points de conflits de l'intrigue, en particulier, dans le chronotope de la rencontre. C'est précisément ce dernier qui a formé le point focal de la crise et des

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 279.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 278.

ruptures qui ont mené au dénouement de l'histoire racontée. Les personnages de ce roman témoignent que le contexte culturel d'où ils proviennent façonne profondément la construction du monde narratif et donc le chronotope de la ville.

En effet, l'analyse des chronotopes mineurs nous a permis de rendre compte du rapport qu'entretiennent les personnages avec leur ville, et de définir une vision du monde sous-jacente entre eux et les valeurs culturelles véhiculées. L'influence de la culture est bien soulignée dans la théorie du chronotope : la réflexion de Romana Malita est significative en ce sens. Dans son ouvrage *Le chronotope romanesque et ses avatars*³⁷⁷, elle montre à travers l'étude les irradiations du chronotope comment le temps-espace social et/ou culturel influence l'évolution du personnage : « Si le chronotope est le *constructum* culturel de la diégèse c'est qu'il regroupe le temps-espace social et/ou culturel aux agents « objectifs » (fictifs toujours, bien évidemment), influencent l'évolution et involution du personnage »³⁷⁸, force est de constater que la structure spatio-temporelle de la ville exige une lecture qui va au-delà des interprétations symboliques traditionnelles. Puisqu'elle est profondément imprégnée de l'influence culturelle, il nous paraît nécessaire de prendre en compte le contexte socio-historique et culturel de l'histoire. La théorie de la sémiosphère de Youri Lotman ne manque pas d'élucider comment la ville, par son héritage culturel, peut affecter la vie des personnages, car il considère l'espace comme un motif en lien étroit avec les aspects culturels et donc se perçoit en fonction des expériences subjectives de l'écrivain ou de son personnage. Pour lui, le modèle spatial individuel acquiert une signification dans le contexte culturel de sa construction³⁷⁹ ce qui le transforme en « un élément organisateur, autour duquel se construisent aussi ses caractéristiques non-spatiales »³⁸⁰. Autrement dit, l'auteur structure l'espace et lui attribue ses propres connotations en utilisant un modèle spatial réel ou du moins vraisemblable.

³⁷⁷ Malita, R. (2015). *Le chronotope romanesque et ses avatars*. *Op. cit.*, p. 45.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 45.

³⁷⁹ Lotman, Y. (1973). *La structure du texte artistique*. (Fournier, Anne, Kreise, Bernard, Malleret, Eve, & Young, Joëlle, Trads.) Paris : Gallimard., p. 218.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 313.

Dans *La structure du texte artistique* (1973) et *La Sémiosphère*³⁸¹, et à partir des concepts élaborés dans ses études sur la « sémiosphère³⁸² » et « ses frontières³⁸³ », Lotman esquisse une théorie qui met en place les structures narratives de l'espace selon une perspective sémiotique et culturelle où il s'attache à démontrer que le monde présenté dans les textes se divise en sphères constituant ce qu'il appelle « une polyphonie spatiale »³⁸⁴ auxquelles les hommes se sont liés à travers des données anthropologiques qui les caractérisent par rapport aux autres. Dans la théorie de la sémiosphère, les mouvements internes de chaque sémiosphère sont déterminés par des forces internes qui agissent de façon dynamique sur la structure spatiotemporelle de la sémiosphère : la première, appelée force centrifuge, se dirige vers la périphérie de l'espace interne de la sémiosphère et assure le dynamisme culturel à travers l'influence des différentes cultures ; la seconde, appelée force centripète, se dirige vers le centre de l'espace interne de la sémiosphère et maintient le respect des composantes culturelles autodécrites par le centre³⁸⁵.

Dans le roman d'El Mahdi, chaque chronotope mineur révèle l'effet de la force centripète, nous pouvons constater que les traditions ancestrales exercent une influence notable sur les personnages et donc sur la perception de l'espace-temps. Par exemple, la fonction du motif de la *mahad'ra* varie avec le temps pour les personnages féminins :

Le bachagha jugeant que ses filles avaient reçu plus de savoir et de connaissances qu'il n'était demandé aux femmes d'en avoir en ces temps-là, cessa de les envoyer à la *mahad'ra*. (BP, p. 44)

Le motif chronotopique de la *mahad'ra* démontre dans ce passage à quel point les personnages sont conditionnés par la force centripète à l'intérieur de leur sphère culturelle. Il devient avec le temps un espace qui provoque une certaine réticence aux changements chez le bachagha ce qui lui a obligé d'interdire ses filles à s'y rendre afin de conserver l'identité culturelle. Cela prouve que la valeur chronotopique qu'elle

³⁸¹ Lotman, Y. (1999). *La sémiosphère*. (Traduction d'Anka Ledenko). Limoges : PULIM.

³⁸² La sémiosphère serait, d'après la définition de Jacques Fontanille « un 'espace' sémiotique où sont réunies les conditions pour que des énonciations se produisent. » Fontanille, J. (décembre, 2019). La sémiosphère mise à l'épreuve de l'énonciation anthropo-sémiotique. (C. d. Université de Limoges, Éd.) *Articles.*, p. 63.

³⁸³ Les frontières entre les espaces sémiotiques.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 231.

³⁸⁵ *Ibid.*

acquiert est déterminée par le pouvoir des principes et des normes culturelles véhiculés à l'intérieur de la sémiosphère présentée, Laghouat.

Ainsi, puisque le père est considéré comme une figure dominatrice dans la culture arabo-musulmane, il exerce dans cette histoire une autorité accrue sur le destin de ses filles en sa qualité de garant de loi, et de représentant de ce conservatisme. Il sera donc possible de dire que les personnages aussi, comme les chronotopes, permettent grandement de renforcer la force centripète dans cette sémiosphère qui fait référence à une période historique bien précise de la ville de Laghouat. Cet effet est beaucoup plus perceptible avec le chronotope de la rencontre, nous pouvons faire ressortir plusieurs indices de l'influence culturelle qui s'y rapporte puisqu'il est le point central de l'intrigue : les rencontres entre Abdallah et son amante et les poèmes qu'il lui chante se font secrètement puisqu'elles ne sont pas bienséantes à leurs valeurs culturelles. Cette pratique inadaptée appartenant à la force centrifuge signale le franchissement de la frontière, elle mettra au jour le danger qui se manifeste par l'émergence du chronotope du seuil dans la suite de l'histoire. Ce chronotope est à son tour significatif dans le sens où il permet toujours de véhiculer des valeurs métaphoriques et symboliques³⁸⁶ relatives à l'histoire. L'écrivaine n'hésite pas à souligner que leur histoire d'amour rappelle celle de Qays et Leila afin de mettre en lumière cette tradition culturelle bien ancienne :

Il y a bien longtemps, au pays du Nejd, dans le désert d'Arabie, vivait un poète du nom de Qays. Ce poète était amoureux de sa cousine Leila. En ces temps-là où la poésie et la tradition orale tenaient une place prépondérante parmi les tribus arabes, parler de l'amour qu'on porte à une femme était considéré comme une atteinte à l'honneur de celle-ci et à celui de son clan. Les magnifiques poèmes que Qays composa sur cette idylle et que col portèrent les tribus dans tout le pays du Chemren dirent le père de Leila fou furieux. Il refusa d'unir les deux amants et jura que jamais ce mariage ne se ferait. Rien ni personne, pas même les supplications de son propre frère, père de Qays, ne réussirent à le faire changer d'avis. On raconte que séparé de Leila, Qays fut pris de folie et passa le reste de sa vie à errer dans le désert. L'histoire nous rapporte plusieurs autres exemples d'amants poètes, victimes de cette vieille coutume. Il est curieux comme certaines traditions ancestrales résistent au temps et se transmettent à travers les âges. Abdallah ben Kerriou n'échappa pas à cette ordonnance des temps reculés. (BP, p. 72)

³⁸⁶ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., p. 389.

Face au risque que la tradition ancestrale soit modifiée et leur prudence soit déstabilisée par leur rencontre, le bachagha choisit de suivre la force centripète non seulement par le fait de refuser le fait qu'Abdallah se marie à sa fille Fatna, mais d'ailleurs par le fait de l'éloigner de sa ville.

Ces trois chronotopes mentionnés ci-dessus peuvent être envisagés comme des motifs qui contribuent largement à rendre visible l'influence de la culture sur la spatiotemporalité. La signification symbolique de la ville dans ce roman repose sur le fait qu'elle soit considérée comme le principal déterminant de l'identité culturelle des personnages.

6.1.4. La ville : une incarnation de l'histoire individuelle

Il va sans dire que le roman *L'éloge de la perte* de Tebbani met en avant une sensibilité délicate à la perception des villes au point qu'elles deviennent des entités fortement connotatives. A cet égard, il nous a semblé pertinent de repenser l'influence du chronotope la ville sur l'expérience des personnages sous l'angle de l'interprétation symbolique et métaphorique, notamment le chronotope de Constantine. Celui-ci, étant considéré comme un chronotope majeur, fait ressortir l'essence des chronotopes mineurs qui constituent le sujet central de l'histoire racontée.

Tebbani nous présente, faut-il le rappeler, une histoire de séparation et de perte d'un personnage à travers sa rétrospection, le manuscrit de son amante Zayna et leurs dialogues retardés. Tout au long de l'histoire, les chronotopes de la ville d'Alger, de Constantine et de Paris se voient par le filtre de l'œil tragique de ces deux amants dont le seul rôle qu'ils jouent est de revivre les souvenirs douloureux de leur passé. Toutes les descriptions dans ce roman illustrent que leur rapport à leurs villes est essentiellement métonymique, et cela contribue grandement à déterminer la nature de leurs émotions.

La ville d'Alger est le premier chronotope déterminant des émotions de Gharam dans le roman. Elle se teinte dès les premières pages des valeurs émotionnelles qui font apparaître la solitude qu'il ressent à la suite de la perte de son amante. Bien qu'il soit entouré par ses collègues, cette ville est devenue « entièrement nue à ses yeux » : « Alger prit une toute autre allure. De ces flambeaux qui quelques instants avant lui donnaient un décor tragique, pathétique à l'égal de cet homme qui n'aura pas su prendre de décision, fait un choix ; de ces flambeaux, alors, Alger se transforma en tombeau rougeâtre. » (EP, pp. 25-26). Le chagrin envers son passé transforme radicalement la perception de la ville,

les énoncés « Alger prit toute une autre allure » et « Alger se transforma en tombeau rougeâtre » ainsi que d'autres passages dans le roman laissent supposer que sa perception, comme nous l'avons déjà dit, n'avait changé qu'après la perte de son amante, car il n'accordait pas une véritable importance à sa ville avant son départ bien qu'il ait été fasciné par sa beauté. Sa description dans ces passages précités donne à la concevoir de façon mélancolique ce qui implique que l'écrivaine cherche volontiers à lui attribuer des qualités renvoyant à la souffrance morale de Gharam de façon qui la transforme en un symbole reflétant son propre moi.

Par le biais de la métonymie, Zayna projette toute sa charge émotionnelle sur la ville de Paris. Dans le récit, son regard reflète tout ce qu'elle voit en son amant y compris ses sentiments et ses pensées. Face à la difficulté d'exprimer ses émotions et ses désirs envers lui, elle lui attribue l'image et l'atmosphère de sa ville au moyen de la description métonymique dans son manuscrit retrouvé³⁸⁷. Dans un sens métaphorique, ce chronotope vient symboliser spécifiquement le caractère indifférent de son amant à savoir sa froideur et son indifférence.

Le chronotope de la ville de Constantine est doté à son tour d'une charge émotionnelle qui renvoie à l'état psychique des protagonistes. Sa manifestation dans le roman revêt principalement le rapport entre eux au fil du temps, car d'un côté elle est assimilée à l'image de Zayna³⁸⁸ et d'un autre côté elle se manifeste comme la représentation métonymique par excellence de leur drame : « Constantine est une ville majestueuse parce que blessée, elle a toujours été meurtrie par ses conquérants, ses guerriers, ses amants. » (EP, p. 120) A la fin de l'histoire, l'écrivaine clôture son roman avec un monologue intérieur qui donne au chronotope de Constantine toute sa consistance sémantique : « Elle avait raison en somme, Constantine c'est nous. Constantine sera l'éloge de notre perte. » (EP, p. 131) Ce chronotope est donc le palimpseste de leurs souvenirs tragiques, il s'agit également de « l'ultime demeure des amours déçues » qui symbolise la perte et la désolation intérieure pour les protagonistes. Toutefois, il demeure la ville précieuse pour Gharam puisqu'il représente leur passion et lui rappelle son amante, c'est pour cette raison qu'il peut être considéré comme symbole qui incarne l'histoire individuelle de ces amants.

³⁸⁷ Voir le chapitre 1. Section 2.4.2.

³⁸⁸ Voir le chapitre 1. Section 2.4.3.

6.2. Les interrelations entre les chronotopes fondamentaux

Dans la théorie de Bakhtine, il existe de nombreux chronotopes de base hiérarchisés en fonction de leurs caractéristiques spatio-temporelles dans l'histoire des romans tels qu'ils sont énumérés par Vlasov : le chronotope folklorique ; le chronotope rabelaisien ; le chronotope idyllique ; le chronotope du roman d'aventures et d'épreuves ; le chronotope d'aventures et de la vie quotidienne ; le chronotope de la biographie et de l'autobiographie anciennes ; le chronotope du roman de chevalerie et le chronotope du roman picaresque.³⁸⁹ Puisque le chronotope est de nature malléable, ceux-ci, aussi variables que soient-ils, ont connu de nombreux changements en raison de l'évolution de l'esthétique romanesque ce qui a amené les théoriciens et chercheurs à les actualiser et à apporter de nouveaux chronotopes à l'instar de ceux proposés par Mitterand³⁹⁰, par Collington³⁹¹ et bien d'autres.

Afin de mieux discuter les relations spatiotemporelles dans les romans de notre corpus, nous allons procéder à cette classification en nous inspirant spécifiquement de Vlasov et de Mitterand pour établir les chronotopes fondamentaux qui se déploient de manière récurrente dans ces romans. Ceux-là vont nous permettre de donner un aperçu sur la manière dont ces derniers rentrent en interaction dialogique en vertu de leur appartenance à un genre particulier.

6.2.1. Les chronotopes autobiographique et biographique

Ce qui est frappant dans les œuvres de notre corpus est qu'elles partagent toutes des caractéristiques chronotopiques qui remontent à des types de temps biographique et autobiographique relativement classiques. Qu'ils y soient partiellement ou entièrement intégrés, c'est grâce à l'interprétation des chronotopes qui leurs sont liés que nous avons pu revêtir les valeurs chronotopiques des histoires racontées. Dans la théorie du chronotope, Bakhtine donne un aperçu sur les principales formes de biographies et d'autobiographies qui existent depuis l'Antiquité classique afin de mettre en exergue la

³⁸⁹ Vlasov, E. (1995, March-Juin). The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin's Works. *Op. cit.*, p. 42.

³⁹⁰ Dans l'article précité, il réduit les chronotopes bakhtiniens de base en cinq types de chronotopes (le chronotope culturel, le chronotope autobiographique, le chronotope thématique, le chronotope du genre romanesque et le chronotope du sous-genre romanesque).

³⁹¹ L'apport de Collington consiste à déterminer d'autres types de chronotopes tels que le chronotope du progrès, de l'intermédiaire et bien d'autres dans son ouvrage *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*.

pertinence de la conscience du « moi » autobiographique dans la création d'une « image spécifique de l'homme au cours de sa vie »³⁹² et dans le développement du genre romanesque. L'une des particularités du temps biographique classique est qu'il permet de rendre compte de « l'importance accrue des événements de la vie intime et personnelle, qui ont une énorme portée pour l'existence d'un individu »³⁹³. Il est ainsi remarquable que les romans étudiés, malgré la portée fictionnelle qui caractérise certains de leurs aspects, ont ceci de particulier. Leurs temps autobiographiques et biographiques participent efficacement à mettre en évidence l'influence des événements de la vie quotidienne sur la façon de percevoir le monde.

Le premier type relevé est, comme il est démontré dans les interprétations symboliques et métaphoriques, le temps platonicien. Ce type de prise de conscience autobiographique lié aux « formes strictes de la métamorphose mythologique »³⁹⁴ qui remontent à l'époque hellénistique est encore rendu célèbre dans l'autobiographie contemporaine comme en témoigne *Alger, le cri*. Chez Toumi, toutes les valeurs conférées aux chronotopes mineurs et majeurs sont renforcées par ce chronotope de « celui qui cherche la vraie connaissance »³⁹⁵ en devenant l'élément clé à partir duquel le narrateur présente une réalité désorientée.

Le deuxième type qui remonte à cette époque est celui de l'autobiographie et la biographie rhétoriques³⁹⁶ à la base duquel se trouve l'*enkomion*³⁹⁷ qui caractérise les héros d'Homère. En effet, ce type de chronotope biographique se déploie plus nettement dans *L'éloge de la perte*, car selon Bakhtine :

Les héros d'Homère expriment leurs sentiments fort brutalement et bruyamment. Il est particulièrement frappant de voir que si souvent, à grand bruit, ils pleurent et sanglotent. Achille, au cours de sa scène célèbre avec Priam, se lamente sous sa tente si fort, que ses hauts cris résonnent dans tout le camp des Grecs ! On a expliqué ce trait de différentes façons : par les singularités de la psychologie primitive, par les conventions du canon littéraire, par les particularités du vocabulaire homérique, qui font que les divers niveaux des sentiments ne peuvent être traduits que par divers degrés

³⁹² Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit., p. 278.

³⁹³ *Ibid.*, p. 291.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 279.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 278.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ « L'éloge funèbre et commémoratif » fait à l'égard d'une personne, d'une chose ou même d'une idée. *Ibid.*

d'extériorisation ; on s'est référé, également, au caractère relatif de l'expression générale des sentiments.³⁹⁸

A l'image des héros homériques, Tebbani met en scène des héros éprouvant une profonde souffrance affective qui se profile dans la structure même du texte à travers le recours à des procédés rhétoriques³⁹⁹ qui échappent aux codes littéraires conventionnels. Cette forme de transgression est elle-même révélatrice d'une esthétique qui trouve ses racines dans la biographie homérique, il s'agit d'une façon de faire l'éloge et d'extérioriser les sentiments des personnages de façon plus actualisée et adéquate à la littérature de notre époque.

Le troisième type de chronotope biographique identifié dans le corpus est le type « *analytique* » représenté principalement par Suétone⁴⁰⁰. Ce dernier se fonde sur « un schéma aux rubriques précises, qui permettent de distribuer tout le matériau d'une biographie : vie sociale, vie familiale, faits de guerre, relations avec les amis aphorismes dignes de mémoire, vertus, vices, physique, habitus, etc. »⁴⁰¹. Ses caractéristiques biographiques coïncident parfaitement avec celles de *La belle est le poète* dans lequel le temps biographique joue un rôle fondamental dans la construction de l'univers romanesque :

Les différents traits, les particularités du caractère, sont choisis dans les péripéties et occurrences diverses advenues à *diverses époques* de la vie du personnage, et classés dans les rubriques correspondantes. Pour accentuer un trait, on donne un ou deux exemples, tirés de l'existence du personnage. La série biographique temporelle est donc rompue ici : sous une seule et même rubrique, on rassemble des événements se rapportant aux époques *différentes* d'une vie. Le premier principe est ici aussi *l'entité* d'un caractère, du point de vue duquel le temps et l'ordre des manifestations de telle ou telle partie de cette entité sont indifférents. Déjà les premiers traits (les premières manifestations d'un caractère) prédéterminent les contours fermes de cette entité, et tout le reste se dispose alors à l'intérieur de ces contours, soit dans

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 281.

³⁹⁹ Ces procédés touchent à la fois à l'aspect formel et thématique tels qu'il a été démonté au cours de cette étude : les héros de Tebbani pleurent la perte de l'amour et déplorent le passé à travers la métonymie et la métaphore spatiale, et à travers l'esthétique de l'hétérogénéité qui consiste à la fois en la subversion de la linéarité narrative par la narration antichronologique ; la destruction de la langue par le fait de mêler trois langues différentes, le français, l'anglais et l'arabe et enfin le recours à l'intertextualité musicale qui est visible dans tout le roman.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 287.

un ordre temporel (premier type de biographie), soit dans un ordre systématique (second type).⁴⁰²

Il en est de même pour le roman d'Amèle El Mahdi, les événements de la vie quotidienne des personnages et les configurations spatio-temporelles sont entièrement incarnés dans le temps biographique propre au personnage principal et contient également toute la plénitude des significations et des valeurs chronotopiques qu'ils véhiculent dans l'histoire.

Pour le roman *Le bus dans la ville*, le chronotope autobiographique nous offre la possibilité d'avoir une perception spécifique du temps grâce au chronotope de la ville puisqu'il est l'espace-temps où se croisent les chronotopes qui font revivre la mémoire du narrateur et font dévoiler sa psychologie à travers les souvenirs relatifs aux événements historiques traumatisants. Ce chronotope prend toute son importance dans ce processus de remémoration qui nous fait penser dans ce cas à un autre type de temps biographique classique relatif à Plutarque :

C'est le temps de la *révélation du caractère*, mais nullement celui du devenir et de la croissance. Il est vrai qu'en dehors de cette *révélation*, de cette « manifestation », il n'a pas de caractère, mais, en tant qu'*entéléchie*, il est prédestiné et ne peut se révéler que dans une direction précise. La réalité historique elle-même, dans laquelle le caractère se révèle, ne sert que de milieu à cette révélation, fournit des motifs pour l'expression du caractère dans les actes et les paroles, mais n'a pas d'influence déterminante sur le caractère lui-même, ne le forme ni ne le crée ; elle ne fait que l'actualiser. La réalité historique, c'est l'arène où se révèlent et se déploient les caractères humains mais rien de plus.⁴⁰³

Comme nous pouvons le constater, le roman de Belaskri présente de nombreuses similitudes avec ce type de temps biographique. Nous retrouvons d'abord cette forme de « révélation » qui s'incarne dans le passé historique de la ville, elle constitue l'élément principal à travers lequel se déploie le caractère du narrateur au cours de l'histoire. Au fur et à mesure que ses souvenirs émergent, ses traits de caractère deviennent plus en plus apparentes ce qui permet de fournir une meilleure compréhension de son identité :

[...] tel ou tel trait de caractère pris séparément aurait pu apparaître plutôt ou plus tard. Ces traits eux-mêmes ne sont pas chronologiques ; ils peuvent changer de place dans le temps. Le caractère, lui, ne croît ni ne change. Il ne

⁴⁰² *Ibid.*, pp. 287-288.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 288.

fait que se combler : d'abord incomplet, non révélé, fragmentaire, il redevient *complet* et *arrondi*. Par conséquent, la voie qui permet de le révéler ne mène pas à la transformation et à son devenir en liaison avec la réalité historique, mais à son seul *achèvement*, c'est-à-dire au seul parachèvement de la forme qui fut esquissée dès le commencement. Tel est le type biographique de Plutarque.⁴⁰⁴

Sur la base de nos analyses précédentes sur l'espace, le temps et les motifs chronotopiques chez Belaskri, il est possible de dire que le temps autobiographique de ce roman correspond exactement aux caractéristiques chronotopiques de ce que Bakhtine qualifie de type « *énergétique* ».

6.2.2. Le chronotope historique

Il n'est certainement pas anodin que le titre⁴⁰⁵ et le sous-titre⁴⁰⁶ de la troisième étude de Bakhtine se concentrent tous les deux sur l'axe diachronique de l'œuvre d'art littéraire. Ce qui fait de l'approche chronotopique un terrain propice à l'imbrication de l'espace-temps avec la conscience historique est le rôle que le contexte historique joue dans le processus de l'évolution esthétique du genre romanesque. Bakhtine lui-même revendique la primauté du temps sur l'espace⁴⁰⁷ dans sa théorie en raison de son importance :

Le processus qui a permis à la littérature de prendre conscience du temps et de l'espace historiques réels et de l'homme historique vrai qui s'y révèle, a été complexe et intermittent. On assimilait certains aspects du temps et de l'espace, accessibles à tel stade historique de l'évolution humaine, et l'on élaborait, dans les méthodes des genres correspondants, des procédés pour refléter et traiter dans l'art littéraire des côtés connus de la réalité. [...] la littérature a assimilé le véritable chronotope historique de façon compliquée et sporadique : on n'adaptait que certains de ses aspects, accessibles dans certaines conditions historiques; on n'élaborait que certaines formes de reflet du chronotope réel dans l'art. Fécondes au début, les formes des genres étaient consolidées par la tradition; elles continuèrent à persister par la suite, obstinément, même après avoir perdu complètement toute signification véritablement productive et adéquate.⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ « Formes du temps et du chronotope dans le roman »

⁴⁰⁶ « (Essai de poétique historique) »

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pp. 238-239.

Le chronotope historique ne prend pas seulement en compte le contexte historique proprement dit, il se développe également dans un réseau complexe des rapports spatio-temporels qui le met en relation dialogique avec les chronotopes fondamentaux tels que le chronotope folklorique, autobiographique, culturel, etc. et prend d'ailleurs en compte les aspects culturel et psychologique des personnages afin de déterminer en premier lieu « l'image de l'homme » en littérature⁴⁰⁹. Cette image qui est en perpétuelle évolution fait preuve de la réalité qui entoure les personnages et leurs écrivains par rapport à leurs contextes sociohistorique et culturel, car elle propose une interprétation des configurations spatio-temporelles novatrice ou du moins actualisée au fil du temps comme nous le révèle l'analyse des romans choisis dans notre étude. Ces derniers se caractérisent principalement par l'omniprésence de l'élément historique qui se manifeste comme le principe de base qui leur permet d'entrer en interaction avec la réalité quotidienne de notre époque.

En effet, ce chronotope trouve son expression la plus claire dans *La belle et le poète* d'Amèl El Mahdi qui combine la dimension historique avec l'aspect culturel du point de vue de la réalité de l'époque présentée. Sur cette base, les interactions entre les différents chronotopes mineurs et majeurs dans son roman sont déterminées par le rapport dialogique entre le chronotope culturel et le contexte historique. Les valeurs et la vision du monde qu'ils véhiculent ne sont pas éloignées de la réalité actuelle, car d'après Vlasov ces chronotopes se situent à un niveau plus concret vu qu'ils sont liés à une réalité géographique et historique que nous pouvons identifier⁴¹⁰. Bien que le monde présenté soit issu du passé lointain, il permet de remettre en question une réalité socioculturelle encore vécue aujourd'hui.

Ainsi dans *Alger, le cri*, le chronotope historique est étroitement lié aux expériences dans la vie quotidienne du narrateur puisqu'il se confronte de manière plus intime avec le chronotope de l'aventure de la vie quotidienne et avec celui de l'autobiographie. La construction de son monde romanesque est rendue volontairement instable par la projection de son monde intérieur (son instabilité psychique) sur la configuration de l'espace. Et donc, l'interconnexion entre ces chronotopes suggère

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 302.

⁴¹⁰ Vlasov, E. (1995, March-Juin). The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin's Works. *Op. cit.*, p. 43.

principalement une interprétation psychologique de la spatiotemporalité du narrateur étant donné que le traumatisme du passé historique du pays constitue le principal axe sur lequel l'écrivain structure son récit. Dans ce dernier, le chronotope historique véhicule un engagement idéologique explicite vis-à-vis du passé historique du pays et du présent accablé du poids du passé à la fois dans l'espérance de voir naître un lendemain radieux et prospère.

Le chronotope historique du roman *Le bus dans la ville* se situe beaucoup plus dans ce que Vlasov appelle le niveau abstrait, celui de la vraisemblance historique et géographique parce que la ville que l'écrivain présente est considérée comme un cas « d'indifférence géographique »⁴¹¹. Bien qu'elle ait une réelle existence d'après les références implicites à l'histoire, elle ne peut pas être située dans l'espace géographique en raison de l'absence des indications toponymiques. Or, la métaphore cachée derrière sa représentation crée une relation dialogique entre le chronotope autobiographique et historique du roman ce qui permet d'apercevoir une conscience historique en rapport avec l'expérience personnelle du narrateur. Le chronotope historique est entièrement incarné dans son univers mémoriel, il se déploie au fur et à mesure que ses souvenirs surgissent, ou autrement dit à travers l'évocation de ses expériences personnelles. La vision du monde qu'il véhicule par son interaction avec le chronotope biographique est située, comme nous l'avons vu plus haut, du côté de la réalité éternelle et absolue à travers les métaphores de la ville, de la route et du bus qui touchent dans leur ensemble à l'universel, voire à l'intemporel. C'est précisément pour cette raison que Belaskri a choisi de ne pas situer sa ville dans un contexte géographique et temporel précis. A cet égard, il est pertinent de citer ses déclarations à propos de ce choix dans l'interview que nous avons déjà citée :

Dès le départ, j'ai parlé d'une ville mais j'avais choisi de ne pas la nommer. Pour-quoi ? Parce que je ne voulais pas l'inscrire dans une géographie précise. Pour moi, cette ville pouvait se situer n'importe où dans le monde. Je la voulais universelle. J'étais agréablement surpris lorsqu'un jour, quelqu'un m'a dit que cette ville lui faisait penser à une ville d'Amérique Latine. Il est évident que je parle de moi et de ce que je connais. Je parle d'Algérie mais en même temps cette ville peut se situer n'importe où. C'est donc un acte délibéré. Je voulais livrer un texte où des gens se battent, rêvent, réfléchissent,

⁴¹¹ *Ibid.*

entreprennent, aiment mais à un moment donné, ils basculent dans une situation catastrophique.⁴¹²

L'éloge de la perte de Tebbani, quant à lui, a son propre chronotope historique parce qu'il est étroitement lié à l'histoire personnelle des personnages. Puisqu'il est la célébration de « la qaçîda *Men djat forgetek* »⁴¹³, ce chronotope se caractérise par un temps folklorique dans le sens où il contribue à l'incorporation totale des personnages à leur culture, bien précisément à la poésie chantée du Maalouf. Il est alors fusionné avec le chronotope biographique et culturel et y sont liés dans un sens métaphorique. La manière dont ils s'entrelacent crée un monde aux résonances fortement lyriques à travers lequel est revêtue la charge sémantique du roman. Son aspect historique sert donc uniquement à établir les aspects esthétiques et évaluatifs des chronotopes, notamment le chronotope de la ville de Constantine qui s'inscrit comme le principal cadre spatio-temporel du drame narratif du roman.

En somme, les valeurs et les significations véhiculées par les motifs qui font ressortir le chronotope historique et ses interconnexions avec les autres chronotopes que nous venons de voir révèlent en grande partie la manière dont les écrivains se servent de l'Histoire et de l'histoire dans leur projet de fiction afin de créer un espace-temps en rapport avec ou en réaction contre les préoccupations esthétiques de leur époque.

6.3. La ville dysphorique en tant que chronotopie commune

L'analyse des interactions chronotopiques et de leurs interprétations nous a conduit à nous interroger sur la possibilité de l'existence d'une chronotopie commune dans tous les romans. Il ne s'agit nullement de la prendre pour un chronotope générique, car il s'avère d'autant plus complexe de définir, pour un corpus des œuvres plus ou moins distinctes et délimitées, un chronotope générique dont les caractéristiques pourraient nous pousser de tomber dans le risque de l'élimination d'autres possibilités alternatives au profit de ce chronotope qualifié de marqueur de genre.

⁴¹² Belaskri, Y. (2010, février 26). « Le bus comme métaphore du voyage, du déplacement et de l'exil ». (N. Agsous, Intervieweur) Consulté le 20 décembre 2022 sur <http://www.lelitteraire.com/?p=2397>

⁴¹³ Tebbani, L.-N. (2017, mai 7). Lynda-Nawel Tebbani : « Dans mon roman le lieu quitté devient la personne quittée... ». (F. Zakour, Intervieweur) Consulté le 3 septembre 2023 sur <https://www.jeune-independent.net/lynda-nawel-tebbani-dans-mon-roman-le-lieu-quitte-devient-la-personne-quittee/>

La lecture des corrélations spatiotemporelles du corpus nous a permis de voir que la manière dont les chronotopes majeurs sont déployés ainsi que leurs interrelations avec les chronotopes mineurs se prêtent toujours à des valeurs chronotopiques négatives ce qui nous laisse supposer que l'élément dysphorique tient une place prépondérante dans les romans étudiés. Si nous prêtons notre attention sur ses manifestations dans ces derniers, nous pouvons constater qu'elles émergent spécifiquement du chronotope de la ville. Ces écrivains dépeignent des villes teintées de pessimisme et mettent tous en scène des personnages psychologiquement brisés à cause du poids du passé. Leurs expériences personnelles apportent une dimension dysphorique incontestable au chronotope de la ville dans le sens où il leur provoque des crises psychologiques qui se reflètent clairement au niveau de la perception de l'espace et du temps :

Dans *Le bus dans la ville*, le narrateur décrit sa ville natale d'un œil pessimiste qui traduit une conscience conflictuelle face à sa vie. Ses expériences traumatisantes recueillies dans le chronotope de la ville font surgir dans son esprit des conflits internes et lui font ressentir au moment présent une profonde dépression et agitation psychologique envers des moments de son passé, et une forte anxiété et peur envers un futur qui lui est incertain. Comme nous l'avons vu précédemment, la ville est perçue dans la perspective spatiotemporelle de son passé à travers sa mémoire qui perturbe non seulement la continuité temporelle mais aussi spatiale. Les chronotopes qui lui sont liés relèvent tous de son passé et incarnent dans leur grande partie le traumatisme que lui a causé la guerre et les événements tragiques dont il était témoin.

De la même manière dans *Alger, le cri*, le poids du passé apparaît comme le principal facteur qui instaure le déséquilibre psychique et façonne continuellement la perception du narrateur. Le rapport problématique qu'il entretient avec sa ville natale s'exprime visiblement dans ses descriptions, dans son attitude vis-à-vis de son passé et ses pensées qui sont gouvernées par le paradoxe et la confusion. Nous avons vu dans plusieurs passages qu'elle apparaît dans le récit tantôt comme le reflet de son identité, tantôt comme un actant qui agit contre lui. Sa nature trompeuse lui provoque des sentiments contradictoires et un malaise profond qui le pousse à passer sa vie dans un état d'errance et d'inquiétude constante.

El Mahdi, quant à elle, présente dans *La belle et le poète* un monde romanesque essentiellement animé par les lois des traditions ancestrales d'un contexte socioculturelle

et historique spécifique. Toutes les valeurs chronotopiques associées à la ville dans laquelle vivent les protagonistes sont générées dans les chronotopes de la rue et de la rencontre. Tel qu'il a été démontré plus haut, ces chronotopes sont les principaux déclencheurs des événements qui affectent brutalement leur vie quotidienne et ne font qu'à accroître les crises dans l'histoire racontée. Bien qu'ils aient été générateurs de l'idylle amoureuse dans le début l'histoire, ils deviennent vite négativement connotés par le poids de l'atmosphère culturelle oppressante de la ville.

Enfin dans *L'éloge de la perte*, les trois villes que Tebbani présente (Alger, Constantine et Paris) sont investies des attributs humains chargés de valeurs émotionnelles négatives. Celles-ci font métaphoriquement écho à la situation de ses personnages qui tentent tout au long du roman de projeter leurs émotions sur leurs villes. L'écrivaine décrit leurs sentiments par le biais de la métonymie spatiale qui est utilisée ici comme un procédé rhétorique important dans l'expression d'un état d'âme en crise, force est de constater que les descriptions spatiales dans ce roman ne renvoient qu'aux changements psychologiques des personnages, à leurs façons de penser et même de se comporter.

Synthèse

Dans cette dernière partie, nous avons procédé à une lecture poétique des corrélations spatio-temporelles dans les œuvres du corpus à la lumière de l'approche chronotopique de Bakhtine et des réflexions théoriques d'autres théoriciens et chercheurs qui s'intéressent à la question des chronotopes.

Après avoir passé en revue les outils théoriques sur lesquels s'appuie cette étude, nous nous sommes attachée à déceler les principaux chronotropes mineurs contenus dans les romans du corpus et les valeurs chronotopiques qu'ils véhiculent en nous basant sur les caractérisations des chronotopes bakhtiniens de Vlasov. Celles-ci nous ont semblé pertinentes dans l'organisation de notre analyse de sorte qu'elles nous permettent de saisir les relations entre les narrateurs/personnages et les formes spatiales dans chaque roman et aussi d'éclairer les tensions qui existent entre eux à travers les chronotopes qui concernent l'automanifestation⁴¹⁴ (les motifs qui provoquent le changement ou le non-changement) selon leur propre disposition à l'intérieur de l'intrigue dans les romans étudiés. L'approche chronotopique nous a conduit à identifier cinq principaux chronotopes mineurs qui sont le chronotope de la ville, le chronotope de la maison, le chronotope du seuil, le chronotope de la route et de la rencontre. Bien que les quatre romans partagent les mêmes chronotopes mineurs, les connotations qu'ils acquièrent sont toutefois sensiblement différentes selon les positions subjectives des personnages dans les différentes étapes de l'intrigue. Certains d'entre eux reflètent la nostalgie comme le chronotope de la maison dans *Le bus dans la ville* et *Alger, le cri*, et d'autres font apparaître diverses valeurs émotionnelles en fonction de la progression de l'intrigue comme le chronotope de la ville dans *La belle et le poète* et *L'éloge de la perte* dans lesquelles la ville devient toutefois source de souffrance morale pour les protagonistes. C'est à partir de l'étude de leurs articulations que nous avons pu constater que le chronotope de la ville et de la route s'assument comme des chronotopes majeurs dans les romans du corpus, car ils font émerger de chaque roman une vision du monde particulière comme il a été démontré dans le chapitre six. Grâce à leurs interprétations, nous avons pu apercevoir la vision du monde incarnée dans leurs représentations métaphoriques et symboliques : dans *Le bus dans la ville*, les chronotopes de la route et de la ville et le

⁴¹⁴ Vlasov, E. (1995, March-Juin). The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin's Works. *Op. cit.*, p. 38.

motif chronotopique « le bus » incarnent la métaphore du « chemin de la vie », alors que dans *Alger, le cri*, le chronotope de la route et de la ville véhiculent l'image de « celui qui cherche la vraie connaissance » ; dans *La belle et le poète*, les connotations de la ville sont configurées par le biais des valeurs culturelles propres aux contextes sociohistorique et culturel de l'histoire racontée, alors que celles de *L'éloge de la perte* reflètent spécifiquement les valeurs émotionnelles des personnages. Ainsi, nous avons tenté de mettre en évidence l'importance des chronotopes fondamentaux dans la compréhension de la façon de voir et d'interpréter les relations spatiotemporelles où nous avons pu démontrer que celles-ci sont mises en scène à travers une esthétique classique modernisée.

A partir de ces constatations et de ce que nous venons de développer dans cette partie, il est aisé de constater que les caractéristiques les plus marquantes d'une chronotopie dysphorique se révèlent dans les valeurs émotionnelles attribuées aux chronotopes mineurs et motiviques, et dans leurs interprétations métaphoriques et symboliques à travers lesquelles le passé traumatique des personnages apparaît comme le premier facteur qui affecte négativement leur vie et façonne au premier plan l'image qu'ils ont des villes dans lesquelles ils vivent. La vision dysphorique est bien là, ces écrivains sont tous chargés de présenter le chronotope de la ville comme un espace-temps qui génère l'angoisse, la déception et les dilemmes chez les personnages, et qui expose d'ailleurs de nombreux obstacles qui les empêchent d'atteindre leur but ou du moins de retrouver l'harmonie et l'équilibre dans leur monde intérieur.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au cours de cette étude, il a été question de prouver comment les articulations spatio-temporelles servent à souligner un renouvellement poétique dans l'écriture romanesque des écrivains algériens francophones de la dernière génération. Nous sommes partie de l'idée que les enjeux poétiques de l'espace et du temps fonctionnent comme des moyens permettant de construire la signification du texte dans le sens où ils nous permettent d'appréhender les événements de l'intrigue et mettre en relief les expériences des personnages. Pour ce faire, nous avons choisi de diviser l'analyse de notre corpus en six chapitres organisés en trois parties qui portent successivement sur l'espace, le temps et l'espace-temps. Chacune de ces parties a été introduite par un aperçu théorique dans lequel étaient présentés les concepts clés sur lesquels portent notre étude, et a été clôturée par une synthèse dans laquelle étaient résumés les principaux résultats de l'analyse du corpus :

La première partie visait à montrer le rôle de l'espace romanesque au sein du récit à travers l'étude de sa perception et ses représentations dans une perspective narratologique et sémantique. Dans le premier chapitre, nous nous sommes intéressée à la manière dont les narrateurs perçoivent les lieux dans lesquels ils vivent, notamment dans *Le bus dans la ville* de Yahia Belaskri et *Alger, le cri* de Samir Toumi. Ceux-ci, étant donné qu'ils sont écrits à la première personne, nous ont amenés à nous interroger sur les représentations spatiales en prenant en compte les perceptions sensorielles. Pour ce faire, nous avons fait appel aux notions « la focalisation perceptive » et « la focalisation non-perceptive »⁴¹⁵ de Mieke Bal pour faire ressortir des significations qui n'étaient pas immédiatement apparente dans ces romans. Nous avons remarqué que les descriptions spatiales ne correspondent pas dans leur totalité à la focalisation de type perceptif, car les narrateurs-personnages, lorsqu'ils parlent de leur ville, expriment souvent des sentiments qui sont étroitement liés aux expériences vécues dans le passé et donc les images qu'ils en donnent se voient converties par la perspective subjective issue de la mémoire ou de la rêverie. Puisque le roman *La belle et le poète* d'Amèle El Mahdi est écrit à la troisième personne, nous avons étudié son cadre spatial en fonction de l'évolution de l'intrigue. Si nous reprenons sa situation initiale, nous pouvons constater que les images de la ville Laghouat favorisent un état paisible et équilibré pour les protagonistes. Avec le

⁴¹⁵ Voir la section 1.1.1. du chapitre 1.

changement de leurs circonstances dans le récit, ses images deviennent vite conditionnées par leur subjectivité dans la trame narrative. Ainsi pour le roman *L'éloge de la perte* de Lynda-Nawel Tebbani, le cadre spatial fonctionne non seulement comme le moteur qui génère l'intrigue mais apparaît d'ailleurs comme miroir de l'intériorité des protagonistes grâce à ses représentations métaphoriques. L'expérience amoureuse qu'ils ont vécue lui a conféré des nouvelles significations en rapport avec les sentiments qu'ils tentent d'exprimer tout au long du récit à travers une projection métonymique. L'analyse des perceptions spatiales dans les œuvres du corpus nous a conduit à nous interroger de plus près sur le rapport des narrateurs/personnages à leur environnement et sur l'influence réciproque qui s'établit entre eux à partir de leurs expériences dans la vie quotidienne. Pour cela, nous nous sommes attardée à l'étude de la dimension subjective des éléments spatiaux pour démontrer que c'est la réalité de leur vécu qui contribue à modifier la perception de l'espace chez les personnages. Cette analyse nous a permis de constater que l'espace ne reflète pas seulement leur psychisme mais participe pareillement à leur création. Ensuite, nous nous sommes penchée dans le deuxième chapitre sur l'analyse sémiotique de l'espace en nous appuyant sur l'ouvrage *L'espace et le sens* de Denis Bertrand où nous avons examiné sa fonction en sa qualité de signifiant qui permet de construire la signification globale du récit. Nous avons donc commencé par l'analyse des sémèmes qui constituent les catégories spatiales englobantes et leurs sous-catégories dans les quatre romans à la lumière des thématiques qu'ils abordent afin de saisir les valeurs sémantiques qui leur sont attribuées. A travers cette analyse, nous avons pu constater que la majorité des figures spatiales revêtent des connotations négatives et véhiculent des idées associées à la perte, à la mort, à la peur et à la solitude. L'analyse des quatre œuvres en question a révélé une variété de stratégies discursives et esthétiques par lesquelles la mise en scène de l'espace sert à mettre en évidence l'intériorité de l'actant-sujet en fonction de ses propres expériences. Cette conception narrative innovante sert à souligner un renouvellement poétique qui se manifeste autant sur le plan de l'expression que sur le plan du contenu au moyen des procédés d'écriture variés qui suggèrent de pointer le doigt sur la dimension psychologique des personnages.

Dans la deuxième partie, nous avons tenté d'explorer la manière dont le temps est narrativisé et les significations qu'il reçoit par sa mise en récit en deux chapitres. Dans le premier, nous nous sommes principalement appuyée sur l'approche narratologique de Gérard Genette afin de déterminer les techniques et les modes temporels que les écrivains

utilisent pour créer l'expérience du temps à travers l'étude de l'ordre, de la durée et de la fréquence. Nous avons pu constater que ces écrivains ont tous tendance à présenter une structure temporelle brouillée. Les quatre romans étudiés présentent deux chronologies enchevêtrées par l'usage abondant des anachronies analeptiques comme c'est le cas chez Belaskri et Toumi ; et par les pauses, les scènes et les répétitions comme c'est le cas avec El Mahdi et Tebbani. Ces modalités nous ont permis de nous rendre compte de la signification de l'agencement temporel chez ces écrivains et de présupposer par ce fait qu'elles développent l'idée d'une conception subjective particulière du temps. Cette démonstration a été alors concrétisée dans le chapitre quatre, le second chapitre de cette partie, où il a été question de démontrer comment ces brouillages temporels sont provoqués en premier lieu par la perception qu'ont les personnages du temps. Par ailleurs, nous étions amenée à analyser les temps verbaux et les instances narratives, et à réfléchir sur les choix structuraux des auteurs en nous basant sur l'analyse faite dans le chapitre précédent afin de bien illustrer comment la structure narrative des récits est façonnée par l'expérience temporelle des personnages. Sur le plan diégétique, le recours à certains procédés narratifs comme la répétition, les dialogues, et les descriptions contribue à faire correspondre la temporalité narrative du récit au temps intérieur des personnages. Les stratégies discursives que Belaskri, Toumi, Tebbani et El Mahdi utilisent nous ont engagé à évaluer la temporalité sous l'angle de la conscience subjective des personnages. Dans *Le bus dans la ville*, le retour incessant au passé (les analepses) laisse concevoir le présent du narrateur de manière négative, il traduit à la fois la nostalgie qu'il ressent envers son passé et la volonté d'échapper à l'angoisse envers son avenir. Alors que dans *Alger, le cri*, c'est plutôt le passé traumatique de son pays qui rend la vie quotidienne du narrateur insupportable, il essaie à travers son errance physique et mentale de se détacher de son emprise ou du moins de se réconcilier avec lui dans l'espérance de retrouver le présent et de se construire un avenir. Dans *La belle et le poète*, nous avons constaté que l'intrigue se développe grâce à la juxtaposition de l'aspect objectif, subjectif et imaginaire. L'écrivaine privilégie une certaine objectivité dans la narration des événements historiques extérieurs à l'intrigue pour renforcer la dimension historique du roman, et parfois elle favorise la mise en scène des dialogues fictionnels pour mettre l'accent sur les moments les plus intrigants de la vie des personnages. La subjectivité du temps se concrétise à travers l'accélération ou le ralentissement du rythme temporel de la narration pour refléter la conscience subjective du temps chez les personnages dans les situations d'attente, de jouissance, de peur, etc. Ce dernier aspect est manifestement présent chez

Tebbani où le retour en arrière, la répétition et les pauses descriptives contribuent chez elle à renforcer l'attente que ressentent les personnages. La non-linéarité et le rythme temporel empruntés aux procédés musicaux de la nouba constantinoise sont, pour ainsi dire, porteurs de sens fortement poétique dans *L'éloge de la perte*, ils participent à rendre sa structure temporelle semblable aux pièces musicales propres aux chansons du Maalouf, notamment à la *qaçîda Men djat forgetek* que l'écrivaine a réussie à célébrer dans ce roman.

La dernière partie de la thèse a été consacrée à la lecture des corrélations spatiales et temporelles pour parvenir à une compréhension plus complète de leur mise en récit, car nous avons constaté tout au long de notre recherche que les quatre écrivains font de l'espace l'élément déclencheur du passé historique et personnel des personnages. Dans le cadre de l'analyse des différentes techniques d'arrangements et d'articulations spatiotemporelles dans les romans du corpus, nous avons fait appel à l'approche chronotopique élaborée par Mikhaïl Bakhtine pour faire état de « l'indissolubilité de l'espace et du temps »⁴¹⁶. Le chronotope, puisqu'il détermine « l'unité artistique d'une œuvre avec la réalité »⁴¹⁷, nous a permis de jeter un regard nouveau sur les enjeux poétiques de l'espace-temps dans le contexte textuel propre à la littérature algérienne moderne. Dans le premier chapitre de cette partie (chapitre cinq), nous avons relevé un certain nombre de chronotopes qui permettent un accès direct au monde intérieur des personnages à savoir le chronotope de la ville, de la route, de la rencontre, de la maison et enfin le chronotope du seuil. Grâce à une lecture détaillée de leur déploiement, nous avons pu démontrer que chaque mode d'ancrage spatiotemporel porte une valeur particulière transmise par les expériences de la vie quotidienne ou les aventures qu'ont vécues les personnages. Bien que chaque écrivain se crée des chronotopes qui fonctionnent différemment à différents moments de l'histoire, les valeurs qu'ils en donnent suggèrent une vision plus ou moins dominante orientée dans leur ensemble vers l'élaboration d'une spatiotemporalité négativement évaluée. Nous avons également constaté que le chronotope de la ville est l'élément majeur qui nous a conduit vers cette constatation dans le sens où il épuise toutes les possibilités des connotations négatives qui exercent une influence décisive et déterminante sur l'intrigue et donc sur l'image

⁴¹⁶ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Op. cit, p. 237.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 221.

globale du cadre spatio-temporel des quatre récits étudiés. Nous étions d'ailleurs amenée, dans le chapitre suivant, à en dégager les interprétations métaphoriques et symboliques à partir de différentes inscriptions des chronotopes majeurs dans le corpus. Nous avons démontré que ces chronotopes permettent de véhiculer des significations dont le décodage herméneutique peut définir une vision du monde particulière de son auteur : Chez Belaskri, le chronotope de la ville, dans son rapport au motif « bus » et « route », incarne la métaphore du « chemin de la vie » alors que chez Toumi, il véhicule l'image de « celui qui cherche la vraie connaissance ». Chez El Mahdi, le chronotope de la ville souligne l'influence de l'idéologie dominante sur la conception de l'espace-temps, Alors que chez Tebbani, il représente la manière dont les expériences des personnages sont susceptibles de transformer les connotations de la spatiotemporalité. Ce que nous avons pu retenir de ces interprétations est que la représentation de la ville, en tant que chronotope majeur et commun, promeut l'idée d'une chronotopie dysphorique caractérisant l'ensemble des œuvres du corpus. Nous avons vu que les personnages qui peuplent les espace-temps présentés sont essentiellement des êtres physiquement mais surtout psychologiquement instables. Bien que l'arrière-plan du monde romanesque de ces romans soit plus ou moins en situation d'équilibre, il expose toutefois des conflits internes à n'en plus finir chez eux. Certains d'entre eux sont frappés d'un destin tragique comme il est le cas dans *La belle et le poète* d'El Mahdi et *L'éloge de la perte* de Tebbani, et d'autres manifestent une inquiétante anxiété envers leur ville comme il est le cas pour les narrateurs d'*Alger, le cri* et *Le bus dans la ville*. Cette vision dysphorique, symbolisée par le chronotope de la ville, sert non seulement à refléter le rapport des personnages à l'espace-temps mais propose aussi une nouvelle esthétique des relations spatiotemporelles, basée essentiellement sur la conscience du sujet mis en récit.

Conformément à notre objectif principal, nous avons pu vérifier l'hypothèse selon laquelle l'espace et le temps sont présentés comme la manifestation de l'intériorité des personnages. Les écrivains étudiés, étant représentatifs de la littérature algérienne de langue française de la dernière génération, laissent voir de nouveaux enjeux poétiques par la mise en scène d'un espace et d'un temps plus universels reflétant la vision du sujet moderne sans pour autant négliger leur engagement idéologique.

Nous espérons avoir, au terme de cette étude, atteint les objectifs de cette recherche et pu mettre à jour les enjeux poétiques de la spatiotemporalité du roman algérien moderne où il a été démontré que sa poétique réside dans l'intérêt porté aux

représentations orientées vers une esthétique plus ancienne mais actualisée selon les préoccupations littéraires de l'écriture moderne.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

- Belaskri, Y. (2008). *Le bus dans la ville*. La Roque-d'Anthéron : Vents d'ailleurs.
- El Mahdi, A. (2012). *La belle et le poète*. Alger : Casbah.
- Toumi, S. (2013). *Alger, le cri*. Alger : Édition Barzakh.
- Tebbani, L.-N. (2017). *L'éloge de la perte*. Constantine : Éditions Média-Plus.

Ouvrages théoriques et critiques

- Aristote. (2002). *Physique, IV, 10-11 219b*. (Traduction de Pellegrin, P.) Paris : Garnier Flammarion.
- Arroyas, F. (2001). *La lecture musico-littéraire*. Montréal : Presse de l'Université Montréal.
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1948). *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti.
- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France. 3ème édition.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. (Traduction de Daria, O.) Paris : Gallimard.
- Bal, M. (2009). *Narratology : Introduction to the theory of narrative*. London : University of Toronto, Third edition.
- Barthes, D. (2007). *Figures de l'errance*. Paris : L'Harmattan.
- Barthélémy, L., Handke, P., Mc Carthy, C., & Simon, C. (2011). *Fictions contemporaines de l'errance*. Paris : Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatives ».
- Bemong, Nele et al. (2010). *Bakhtin's theory of the Literary chronotope: Reflexions, Applications, Perspectives*. Lebanon : Academia Presse.
- Benveniste, É. (1974). *Problèmes de linguistique générale, Tome 2*. Paris : Gallimard.
- Bergson, H. (1965). *La pensée et le mouvant : essais et conférences. 63ème éd.* Paris : Presses Universitaires de France.
- Bertrand, D. (1985). *L'espace et le sens : Germinal d'Émile Zola*. Paris : Éditions Hadès, coll. Actes sémiotiques.
- Bonn, C. (1985). *Le roman algérien de langue française*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal

- Boucourechliev, A. (1993). *Le Langage musical*. Paris : Fayard.
- Bourneuf, R., & Ouellet, R. (1975). *L'univers du roman*. Paris : Presses universitaires de France.
- Braud, M. (2006). *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel*. Paris : Seuil.
- Butor, M. (1969). *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard. Coll. « Idées ».
- Cohn, D. (1981). *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Seuil.
- Cohn, D. (2001). *Le propre de la fiction*. Paris : Seuil.
- Collington, T. (2006). *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*. Montréal : XYZ.
- Courtès, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours*. Paris : Hachette.
- Dällenbach, L. (1977). *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Éditions du Seuil.
- Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- Duteil-Mougel, C. (2004). *Introduction à la sémantique interprétative*. Paris. [En ligne] : http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Duteil/Duteil_Intro.html
- Einstein, A. (2005). *Relativity, the spatial and the general theory*. (R. W. Lawson, Trad.) New York : Pi Press.
- Fabre, P.-A. (1992). *Ignace de Loyola—Le lieu de l'image*. Paris : L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Finn Stein, H. (1987). *Developmental Time, Cultural Space : Studies in Psychogeography*. Norman : University of Oklahoma Press.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris : Seuil.
- Goldstein, J. P. (2005). *Pour lire le roman*. Paris : De Boeck, 8ème édition.
- Gourdeau, G. (1993). *Analyse du discours narratif*. Québec : Gaëtan Morin Editeur.
- Greimas, A-J. (1986). *Sémantique structurale*. Paris : PUF.
- Hamon, P. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette.
- Hebert, L. (2014). *L'Analyse des textes littéraires*. Paris : Classiques Garnier.
- Jouve, V. (2020). *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin.
- Kant, E. (1980). *Critique de la raison pure*. (F. Alquié, J. Delamarre, & F. Marty, Trads.) Paris : Gallimard.
- Kern, S. (1983). *The culture of time and space*. Cambridge : Harvard University Press.

- Ladin, J. (1999). *Critical essays on Mickail Bakhtin*. Hall : New York.
- Lane-Mercier, G. (1989). *La parole romanesque*. Ottawa/Paris : Presses de l'Université d'Ottawa/Éditions Klincksieck.
- Lotman, Y. (1973). *La structure du texte artistique*. (Traduction de Fournier, A., Kreise, B., Malleret, E., & Young, J.) Paris : Gallimard.
- Lotman, Y. (1999). *La sémiotique*. (Traduction de Ledenko, A.). Limoges : PULIM.
- Malita, R. (2015). *Le chronotope romanesque et ses avatars : Mode d'emploi*. Szeged : JATEPress.
- Metz, C. (1968). *Essai sur la signification au cinéma*, Paris : Klincksieck.
- Mitterand, H. (1980). *Le discours du roman*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Mitterand, H. (1990). *Zola : L'histoire et la fiction*. Paris : PUF.
- Mylne, V. (1994). *Le Dialogue dans le roman de Sorel à Sarraute*. Paris : Universitas.
- Nora, P. (1997). *Les lieux de mémoire* (Vol. 1). Paris : Quarto-Gallimard.
- Paquin, M. & Reny, R. (1984). *La lecture du roman : une initiation*. Mont-Saint-Hilaire [Québec] : La Lignée.
- Pouillon, J. (1946). *Temps et Roman*. Paris : Gallimard, 7^{ème} édition.
- Rabatel, A. & Narrans, H. (2008). *Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit Tome II : Dialogisme et polyphonie dans le récit*. Limoges : Éditions Lambert-Lucas.
- Reuter, Y. (1996). *Introduction à l'analyse du Roman*. Paris : Dunod.
- Reuter, Y. (2000). *L'analyse du récit*. Paris : Nathan/HER.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit, Tome I*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».
- Ricœur, P. (1984). *Temps et récit, Tome II*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1991). *Temps et récit, Tome III*. Paris : Seuil, coll. « Points ».
- Ruskin, J. (2014). *Sésame et les Lys : des trésors des rois, des jardins des reines*. (Traduction, préface et notes de Marcel Proust). Paris : Antigone14.
- Sari, L., & Tebbani, L.-N. (2021). *Le Roman Algérien Contemporain : Nouvelles postures, nouvelles approches*. Oran : Dar El Izza.
- Saidani, M. (2006). *La musique du constantinois. Contexte, nature, transmission et définition*. Alger : Casbah.
- Saint Augustin, A. (1934). *Les confessions – Livre XI* (Traduction de Tréhorel, E. & Bouissou, G.). Allemagne : Teubner.
- Tadié, J-Y. (1971). *Proust et le Roman*. Paris : éditions Gallimard.

- Tuan, Y.-F. (2006). *Espace et lieu, la perspective de l'expérience* (Traduction de Perez, C). Gollion, Infolio Éditions, coll. « Archigraphy Paysages ».
- Weisgerber, J. (1978). *L'espace romanesque*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- Zwart, J. (1976). *About Time : A Philosophical Inquiry Into the Origin and Nature of Time*. Amsterdam: North Holland Publishing.

Articles de revues scientifiques

- Bal, M. (1981). The Laughing mice, or On focalisation. (D. U. Press, Éd.) *Narratology III : narration and perspective in fiction*, 2(2), pp.202-210. DOI : <https://doi.org/10.2307/1772198>
- Barreau, H. (1968). L'instant et le temps selon Aristote (Physique IV, 10-14, 217 b 29-224 a 17). *Revue philosophique de Louvain*, 66(90), pp. 213-238. DOI : <https://doi.org/10.3406/phlou.1968.5431>
- Bourneuf, R. (1970). L'organisation de l'espace dans le roman. *Études littéraires*, 3(1), pp. 77-94. DOI : <https://doi.org/10.7202/500113ar>
- Braud, M. (2009). Le journal intime est-il un récit ? *Poétique* 4(160). Paris : Seuil., pp.387-396. DOI : <https://doi.org/10.3917/poeti.160.0387>
- Droit-Volet, S., Ramos, D., Bueno, JLO. & Bigand, E. (2013). Music, emotion, and time perception : the influence of subjective emotional valence and arousal? *Frontiers in Psychology*, 4(417). DOI : <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00417>, [En ligne] : <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00417/full>
- Elbro, C. (1986). The concept of time and literary criticism. *Orbis Litterarum*, 41(2), pp. 97-118. DOI : <http://dx.doi.org/10.1111/j.1600-0730.1986.tb01983.x>
- Fisette, J. (1997). Signe iconique, signe visuel. (B. Darras, Éd.) *Icône-Image. Médiation et information*, pp. 29-39. [En ligne] : https://www.jeanfisette.net/publications/signe_iconique_signe_visuel.pdf
- Fontanille, J. (décembre, 2019). La sémiosphère mise à l'épreuve de l'énonciation anthropo-sémiotique. (C. d. Université de Limoges, Éd.) *Articles*, pp. 61-83. DOI : <http://dx.doi.org/10.1590/2176-457335352>
- Fontanille, J. (2000). Espaces du sens. Morphologies spatiales et structures sémiotiques : Espace et représentation. *L'espace*, 19 (2-3). Toronto : Canadian Semiotic Research Association., pp. 11-30.

- Gervais, B. (2002). Le labyrinthe de l'oubli. Fondements d'un imaginaire. (D. d. UQAM, Éd.) *Figura* (6), pp. 13-66. [En ligne] <https://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/cf6-complet.pdf>
- Greimas, J. A. (1976). Pour une sémiotique topologique. *Sémiotique et sciences sociales.*, pp. 129-157.
- Guillaumot, T. (2004). L'objet et son lieu. Dans É. Chiron, & C. Azéna, *Le spectateur comme objet*. Paris : Publications de la Sorbonne, coll. Arts plastiques.
- Lahaie, C. (2008). Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la mimésis. *Cahiers de géographie du Québec*, 52(147).
- Lambert, F. (1998, Hiver). Espace et narration : théorie et pratique. *Études littéraires*, 30(2), pp. 111- 121. DOI : <https://doi.org/10.7202/501206ar>
- Manea, L. (2011). Configurations de l'espace renaissant dans le roman historique contemporain (yourcenar, Rufin, Senges). Dans R. Bouvet, & A. (. Camus, *Topographie romanesque*. Québec : Presses Universitaires de Rennes, pp. 141-153.
- Mitterand, H. (février, 1990). Chronotopies romanesques : Germinal. *Poétique*. (81). [En ligne] : <http://linka.centerblog.net/10--chronotopies-romanesques-germinal-de-henri-mitterand>
- Redouane, N. (2014). Le roman algérien contemporain : pour un renouvellement évolutif et dynamique. (éd. CRASC.) *Le roman algérien de 1990 à nos jours : faits et témoignages dans les écritures fictionnelles.*, pp. 63-89.
- Vlasov, E. (1995, March-Juin). The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin's Works. *Canadian Slavonic Papers*, 37(1/2), pp. 37-58. [En ligne] : <http://www.jstor.org/stable/40870668>
- Wall, A. (2002). Contradictory Pieces of Time and History. *After Poststructuralism : Writing the Intellectual History of Theory*. Edité par Tilottama R. te Michael O, Toronto : University of Toronto Press., pp. 197-226. DOI : <https://doi.org/10.3138/9781442670686-010>
- Worms, F. (1994). D'un instant à l'autre : Descartes, Bergson, Jean Wahl et nous. Dans Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*. Paris: Descartes & Cie. pp. 1-47.
- Ziethen, A. (2013). La littérature et l'espace. (U. d. Toronto, Éd.) *Arborescences*. pp. 3-28. DOI : <https://doi.org/10.7202/1017363ar>

Thèses consultées et citées

- Ait Amokrane, B. (2019-2020). *Poétique de l'espace dans Un oued, pour la mémoire de Fatéma Bakhaï, Alger, le cri de Samir Toumi et dans La Maison de lumière et La Nuit des origines de Nourredine Saadi* [Thèse de doctorat]. Université d'Alger 2 Abou El Kacem Saadallah. [En ligne] : <http://www.ddeposit.univ-alger2.dz:8080/xmlui/handle/20.500.12387/1839?locale-attribute=ar>
- Craciun, M-D. (2016). *La technique de la mise en abyme dans l'œuvre romanesque d'Umberto Eco* [Thèse de doctorat]. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II. [En ligne] : [https://theses.hal.science/tel-01681040v2/document#:~:text=Selon%20une%20repr%C3%A9sentation%20tr%C3%A8s%20succincte,s\)%20de%20l'%C5%93uvre.](https://theses.hal.science/tel-01681040v2/document#:~:text=Selon%20une%20repr%C3%A9sentation%20tr%C3%A8s%20succincte,s)%20de%20l'%C5%93uvre.)
- Collington, T-L. (2000). *La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels la validité heuristique du chronotope de Bakhtine* [Thèse de doctorat]. Université de Toronto. [En ligne] : <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/16070>
- Nait Ouslimane, K. (2019). *Etude de l'espace dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib* [Thèse de doctorat]. Université Paris-Nord - Paris XIII. [En ligne] : <https://theses.hal.science/tel-03229133v1/document>

Dictionnaires et encyclopédies

- Arnold, D. (1988). *Dictionnaire encyclopédique de la musique, Tome II*. Paris : Robert Laffont.
- Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris: Hachette.
- Gaffiot, F. (2016 (1 ère ed. 1934)). *Dictionnaire Latin Français*. (G. Gréco, Éd.) Paris.
- Gardes-Tamine, J., & Hubert, M.-C. (2002). *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris : Armand Colin, coll. Cursus.
- Larousse, P. (1870). *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle, Tome VII*. Paris : Administration du grand dictionnaire universel.
- Larousse. (2005). *Dictionnaire de français compact*. (J. Florent, Éd.) Canada.
- Lévy, J., & Lussault, M. (2003). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin.
- Littré, E. (1874 1^{ère} éd.). *Dictionnaire de la langue française, Tome IV* (éd. Librairie Hachette). Paris. Consulté le 3 mars 2021, sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991/f781#>

Sitographie

- Petitjean, E. (Éd.). (2012). *Le portail lexical*. Consulté le 11 février 2021, sur Centre national de ressources textuelles et lexicales: <https://cnrtl.fr/etymologie/temps>
- Larousse. (s.d.). (Larousse, Producteur) Consulté le mai 24, 2023, sur Définitions : onomatopée: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/onomatop%C3%A9e/56061#:~:text=%EE%A0%AC%20onomatop%C3%A9e&text=Processus%20permettant%20la%20ocr%C3%A9ation%20de,%2C%20ont%20une%20origine%20onomatop%C3%A9ique>
- Kendsi, M. (2018, mars 2). *En Algérie, l'enfer sont " les pères "*. Consulté le janvier 2, 2024, sur <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/en-algerie-l-enfer-ce-sont-les-peres,2299>
- La métonymie : Office québécois de la langue française. Consulté le 27 mars 2023 sur : <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/index.php?id=23197>
- Littré, E. (1873-1874 (1^{ère} éd.)). « *espace* », *définition dans le dictionnaire Littré*. Consulté le 6 janvier 2022, sur Dictionnaire Littré : <https://www.littre.org/definition/espace>
- Belaskri, Y. (2010, février 26). *Le bus comme métaphore du voyage, du déplacement et de l'exil*. (N. Agsous, Intervieweur) Consulté le 20 décembre 2022, sur <http://www.lelitteraire.com/?p=2397>
- Pire, B. (s.d.). « *THÉORIE DE LA RELATIVITÉ, en bref* ». Consulté le 2 15, 2022, sur Encyclopædia Universalis [en ligne] : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-la-relativite-en-bref/>
- Tebbani, L.-N. (2017, janvier). *Lynda-Nawel Tebbani : romancière algérienne*. (M. D., Intervieweur) Consulté le 1 janvier 2024 sur <https://www.sila-dz.com/nawel-tebbani.html>
- Tebbani, L.-N. (2017, mai 7). *Lynda-Nawel Tebbani : « Dans mon roman le lieu quitté devient la personne quittée... »*. (F. Zakour, Intervieweur) Consulté le 17 décembre 2023 sur <https://www.jeune-independant.net/lynda-nawel-tebbani-dans-mon-roman-le-lieu-quitte-devient-la-personne-quittee/>
- *Une aventure littéraire : BELASKRI Yahia*. (2023, mai 20). Consulté le 28 décembre 2023, dans la page Web Saint-Malo Étonnants voyageurs : <https://www.etonnants-voyageurs.com/BELASKRI-Yahia.html>

- Hiver : Définition de Hiver. (s.d.). Consulté le 20 janvier 2023, sur <https://www.cnrtl.fr/definition/hiver>

INDEX DES FIGURES ET TABLEAUX

Figure 1 : les oppositions sémiques de la catégorie [ville]

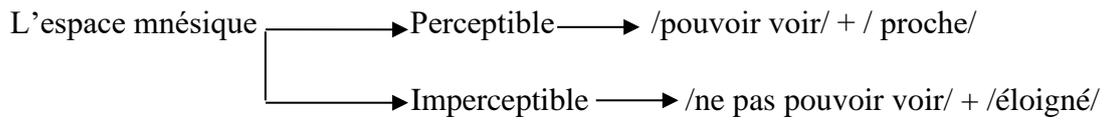


Figure 2 : les changements des valeurs spatiales

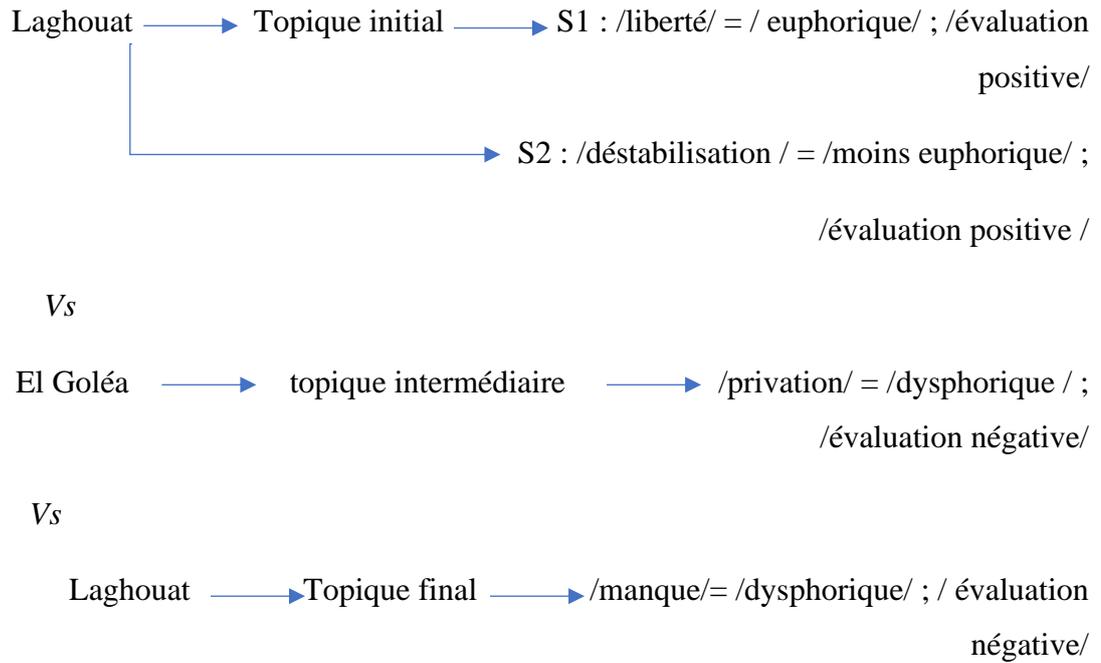


Tableau 1 : l'isotopie humaine de l'espace mnésique imperceptible

Isotopie spatiale	Isotopie humaine	Séquences narratives	Isotopie axiologique
'Le quartier'	'Sid'	« Il rentrait tard le soir, complètement ivre, et agressait sa jeune femme »	-
	'Zem'	« Zem. Gros et bien bâti, moustachu, il faisait peur aux plus gaillards. À moi aussi. Souvent, il battait Sid ; celui-ci criait si fort que tout le quartier rappliquait en pleine nuit pour voir si l'un d'entre eux était mort. »	-
	'Cherifa'	« Chérifa sentait bon, très bon. En plus, elle était douce, très douce. Elle aimait bien mes parents. »	+
	'Jelloul'	« Jelloul répondait à tous les stéréotypes : rond, ventru, chauve, toujours affublé d'un tablier gris. Son problème : les gamins du quartier qui le dévalisaient. »	-
'La maison'	'voisin'	« De temps à autre, nous étions réveillés par le bruit assourdissant de casseroles et bassines qui dégringolaient : c'était le signe qu'un voisin, certainement ivre, rentrait chez lui après une soirée bien arrosée. »	-

Tableau 2 : l'isotopie humaine de l'espace mnésique perceptible

Isotopie spatiale	Isotopie humaine	Séquence narrative	Isotopie axiologique
'Le théâtre'	'Dida'	il avait décidé de s'établir dans notre ville, pensant qu'il aurait les moyens de créer une école de théâtre. Il était venu avec sa femme, Jackie, une bombe ! Nous l'avions rencontré et l'aventure avait commencé. (BP, p.34)	+
	'Jilo'	J'adorais ces moments chez lui, moments de découverte et d'émerveillement. J'aimais également quand nous allions tous deux sur la terrasse d'un café appelé café de la Réussite, situé à l'intersection de deux boulevards [...] S'asseoir à la terrasse,	+

		un thé fumant à siroter, écouter les commentaires de Jilo sur les uns et les autres, c'était un autre moment de plaisir que je prolongeais allègrement avant de prendre le bus pour rentrer chez moi. (BP, pp.60-61) Il habitait à cent cinquante mètres de chez moi. Avec lui, j'avais appris les bonnes manières et la bienséance ; ce que mes parents n'avaient pu me donner, Camille me l'avait offert. (BP, p.34)	+
Le marché	'Camille'		
	'Le père'	Il y avait bien d'autres marchés dans la ville, celui-ci était le plus fréquenté. Gamin, j'accompagnais mon père de temps à autre ; je portais le couffin, il m'offrait une calentica bien chaude ; j'adorais.	+
Le lycée	'Manon'	J'étais bon élève, apprécié par les professeurs, surtout ceux de littérature et de philosophie. L'une, Manon, était amoureuse de moi ; l'autre était un pédagogue brillant parlant plusieurs langues. Celui qui m'enseignait l'anglais avait eu une particulière façon de me tester.	+

Tableau 3 : les relations de signification des catégories spatiales dominantes

Continuum spatial	[Alger]	[Tunis]
Propriétés spatiales	/Enfermement/ /descendance/	/Ouverture/ /ascendance/
Valeurs sémantiques	/Privation/ /Répulsion/ /Mort/	/Délivrance/ /Rédemption/ /Vie/
Valeurs symbolique	/Dysphorie/	/Euphorie/

Tableau 4 : les espaces topiques et utopiques

Espaces	Topique initial	Topique intermédiaire	Topique final
	<p><i>La mahad'ra</i> La maison du bachagha [Situation de contrainte] : la maison du bachagha = topique</p>	<p>De <i>Bab errabet</i> à El Goléa (le désert) = médiatopique [Intégration] : El Goléa = hétérotopique</p>	<p>La ville de Laghouat = paratopique</p>
Evènements	<p>Rencontre des protagonistes, Abdallah et Fatna. Amour et passion entre les deux protagonistes. Découverte de leur relation et la sanction d'Abdallah de la ville.</p>	<p>Exil d'Abdallah de la ville de Laghouat. Son départ vers El Goléa en compagnie de son esclave. Découverte de nouveaux lieux. Rencontre avec des nouveaux personnages.</p>	<p>Retour à sa ville natale La perte de sa bien-aimée</p>
Valeurs	Déstabilisation	Privation	Manque
Propriétés spatiales	/Statisme/	/dynamisme/ /directionnalité/	/statisme/

Tableau 5 : les articulations narratives dans *Le bus dans la ville*

Le temps présent du narrateur (linéaire)	Les séquences narratives analeptiques (anachroniques)
q) Point de départ narratif : description de la ville dans le temps présent (BV, p. 8)	1) Analepse subordonnée à a) : Insertion des premiers fragments mémoriels sur son enfance et des courtes scènes de la vie quotidienne de ses voisins. (BV, pp. 9-13)
r) Suite de la description de la ville et autoréflexion (BV, p. 13)	2) Suite de l'analepse précédente : évocation du souvenir de sa première sortie à la campagne et les moments qu'il a passé avec sa voisine Cherifa. (BV, pp. 14-15)
s) Description d'un passager assis à ses côtés dans le bus. (BV, p. 16)	3) Suite et fin de l'analepse précédente : évocation des souvenirs liés à sa voisine Cherifa. (BV, pp. 16-18)
t) Suite de la description de la ville. (BV, p. 18)	4) Analepse subordonnée à d) : évocation des souvenirs de sa maison familiale. (BV, pp. 18-24)
u) Description des passagers (BV, p. 24)	5) Analepse subordonnée à e) : évocation des souvenirs relatifs à ses parents. (BV, pp. 24-25)

v) Description des passagers (BV, p. 25)	6) Suite de l'analepse précédente et évocation du souvenir de son voyage au sud. (BV, pp. 25-27)
w) Perception de l'immeuble de son amie Leila de la vitre du bus. (BV, p. 27)	7) Analepse subordonnée à g) : souvenirs de Leila (BV, pp. 27-30)
x) Description du pont auquel le bus est arrivé (BV, p. 30)	8) Analepse subordonnée à h) : évocation d'un événement traumatisant et celui de la perte de son frère quelques années plus tard. (BV, pp. 30-32)
y) Commentaire sur la ville : la perception du Petit théâtre qu'il avait fréquenté pendant sa jeunesse. (BV, pp. 33-34)	9) Analepse subordonnée à i) : l'évocation des souvenirs reliés à ce Petit théâtre, à ses amis qui faisaient le théâtre et leur destinée malheureuse. (BV, pp. 42-57)
z) Description d'un endroit qu'il avait l'habitude de fréquenter. (BV, p. 57)	10) Analepses subordonnée à j) : évocation des souvenirs qui lui sont reliés. (BV, pp. 57-61)
aa) Commentaire sur le bus (BV, p. 61)	11) Analepse subordonnée à k) : Anecdote sur un bus qu'il a pris un jour pour se rendre à son travail. 12) analepse sur la peste qui a touché sa ville (BV, pp. 61-65)
bb) Description du marché (BV, p. 65)	13) Analepse subordonnée à l) : évocation d'une scène de sa ville quotidienne du passé (BV, pp. 65-72)
cc) Commentaire sur la ville et le grand théâtre. (BV, pp. 72-73)	14) Analepse subordonnée à m) et à i) : la reprise des souvenirs de ses amis du théâtre (Kad et Tania) (BV, pp. 73-76)
dd) Introspection et description du cimetière de la ville (BV, p. 73)	15) Analepse subordonnée à n) : évocation de quelques anecdotes d'un ami (BV, pp. 73-79)
ee) Description de l'un des passagers qui ressemble à son frère. (BV, p. 78)	16) Analepse subordonnée à o) : Souvenirs de son frère Badil (BV, p. 80) 17) son enseignante Manon (BV, pp. 78-82) 18) Souvenirs sur le lycée. (BV, pp. 83-86)
ff) Retour au point de départ : introspection, description et commentaire sur la ville. (BV, pp. 86-89)	Fin du roman. (BV, p. 89)

Tableau 6 : l'ordre temporel de *La belle et le poète*

Structure narrative du roman	Chapitres	Les anachronies
Situation initiale	Chapitre 1, 2, 3 et 4 (BP, pp. 15-37) : naissance et enfance d'Abdallah	Prolepse : (BP, p. 15)

Trame de l'intrigue	<p>Du chapitre 6 au chapitre 11 (BP, pp. 39-70) : sa rencontre avec son amante Fatna.</p> <p>Du chapitre 13 au chapitre 26 (BP, pp. 71-132) : la sanction d'Abdallah de sa ville et le mariage forcé de son amante.</p> <p>Du chapitre 27 au chapitre 30 (BP, pp. 133-153) : retour d'Abdallah, le divorce de Fatna et ses rencontres</p>	<p>Première analepse : externe. (BP, p. 55)</p> <p>Deuxième analepse : externe. (BP, p. 61)</p> <p>Troisième analepse : externe. (BP, p. 73)</p> <p>Prolepse : (BP, pp. 107-109)</p> <p>Quatrième analepse : interne. (BP, p. 123)</p> <p>Cinquième analepse : interne. (BP, pp. 130-131)</p>
Situation finale	Du chapitre 31 au chapitre 38 (BP, pp. 155-185) : l'exil d'Abdallah après la perte de sa bien-aimée.	Prolepse : (BP, p. 185)

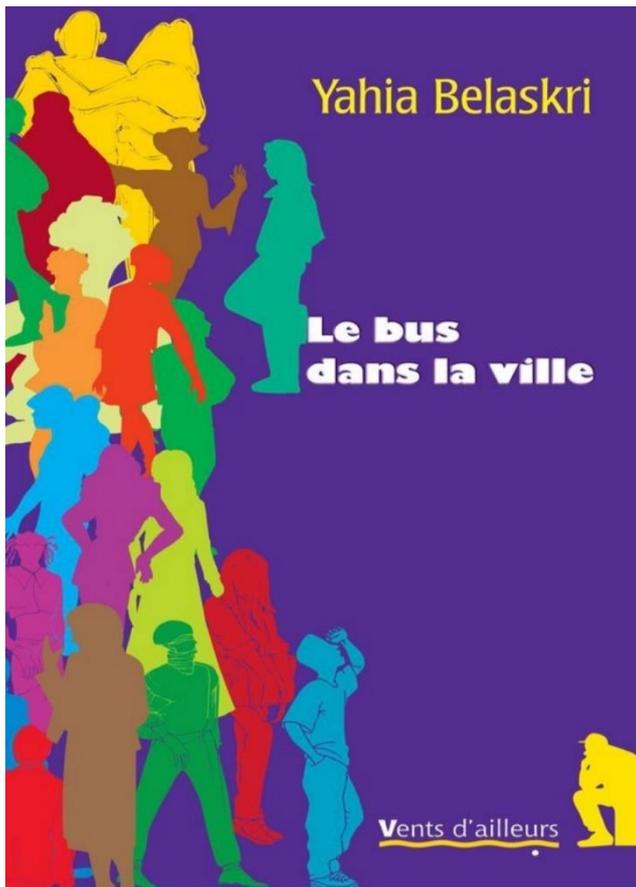
Tableau 7 : La séquence temporelle de base de *L'éloge de la perte*

Séquence temporelle de base	Chapitres
f) Présentation de l'atmosphère mélancolique de la ville. (Récit premier)	Chapitre 1 : de la page 15 à la page 62.
g) Description a posteriori des sentiments du protagoniste après avoir pris conscience de la perte de sa bien-aimée. (Récit second = événements plus récents par rapport à d) et c))	
h) Insertion des fragments de manuscrits que Zayna a écrits avant son départ. (Mise en abyme dans le récit second)	<p>Chapitre 2 : de la page 65 à la page 73</p> <p>Chapitre 3 : de la page 73 à la page 77</p> <p>Chapitre 4 : de la page 79 à la page 110</p> <p>Chapitre 5 : de la page 80 à la page 117</p> <p>Chapitre 8 : de la page 127 à la page 128.</p>

<p>i) L'errance mentale du protagoniste Gharam dans ses souvenirs et l'incapacité à les surmonter. (Récit second = événements moins récents par rapport à c))</p> <p>j) L'errance du protagoniste Gharam dans la ville et son retour aux endroits qui lui rappellent sa bien-aimée. (Récit second= événements moins récents que d))</p>	<p>Chapitre 6 : de la page 119 à 126 Chapitre 7 : de la page 129 à la page 131.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------

ANNEXES

Annexe I : La couverture du roman *Le bus dans la ville*.



Présentation

Yahia Belaskri est né à Oran (Algérie). Après des études de sociologie, il est responsable des ressources humaines dans plusieurs entreprises algériennes puis se tourne vers le journalisme. Un an après les émeutes d'octobre 1988, il décide de s'installer en France. À travers de nombreux articles, des essais et des nouvelles ainsi que sa participation aux travaux de recherches de l'association Mémoire de la Méditerranée, il pose un regard critique empreint d'un profond humanisme sur l'histoire de l'Algérie, de la France et des rapports si complexes entre ces deux pays.

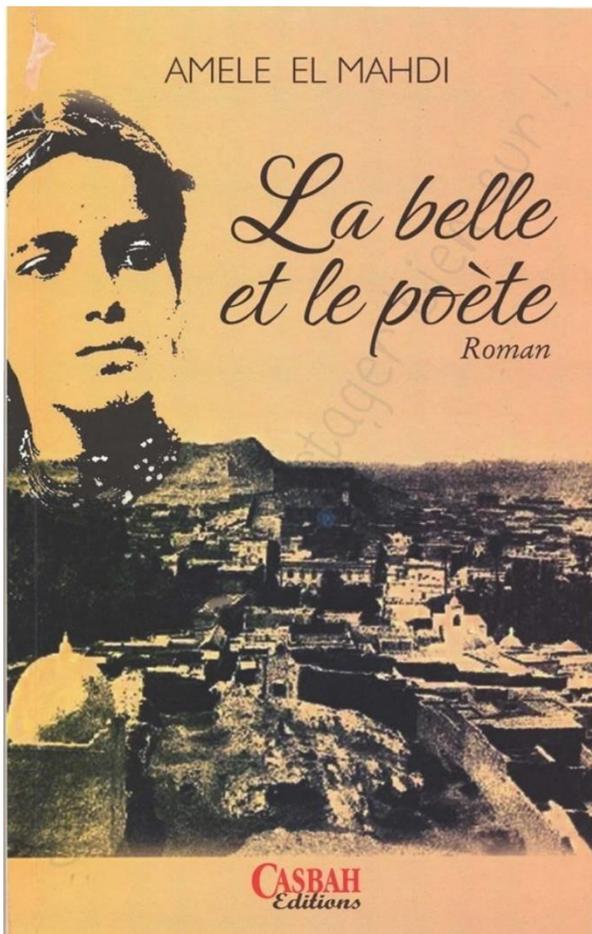
Une famille, un quartier, toute une ville prend corps à travers le regard d'un homme qui, assis dans un bus, traverse les lieux de son enfance et de sa jeunesse. L'Algérie est là, elle s'impose, exigeante et intransigeante. Les voisins, les amis, la famille, les premiers amours, les professeurs, les poètes et les révolutionnaires, les hardis et les lâches, les idoles et les effacés, chaque personnage

transporte un morceau de la ville, donne le goût de la vie ou succombe au désespoir, à la désillusion, se fait poète ou dramaturge.

En filigrane, les petites histoires reflètent la grande et font écho avec elle. La ville reste, tantôt laide tantôt attachante, l'unique point de repère spatial, le temps s'amenuise entre réel et imaginaire, entre le temps des souvenirs et le maintenant retrouvé.

Dans ce premier roman, Yahia Belaskri brosse un portrait palpitant d'une ville envahissante et omniprésente, où le récit entremêle avec délectation les personnages en un mélange intime.

Annexe II : La couverture du roman *La belle et le poète*.



AMELE EL MAHDI

La belle et le poète



Professeur de mathématiques, Amèle El Mahdi Bensenouci est née à Blida en 1956. Ses premiers écrits datent des années 90, lorsqu'elle publia plusieurs articles dans le quotidien *El Watan*. Durant son séjour dans le sud algérien (El Goléa, Ghardaïa, Laghouat), elle découvre l'histoire de cet amour impossible du célèbre poète Abdallah ben Kerriou pour la fille d'un bachagha. Désireuse de faire connaître cette idylle tout aussi fantastique que celle de Qays et Leila, elle en a fait le sujet de son premier roman.

« Se retrouvant seul après que Mabrouk eut rebroussé chemin, Abdallah prit conscience de sa solitude. Il regarda son ami s'en retourner vers cette ville qui désormais lui était interdite, cette ville tant aimée parce qu'elle abritait Fatna. Cette ville qui l'avait vu grandir, qui avait assisté à ses chagrins et ses joies de petit garçon. Cette ville qui était imprégnée de ses rives et ses pleurs. Cette ville dont le moindre petit recoin était gravé en sa mémoire et dont il connaissait chaque rue, chaque maison, chaque pierre. Cette ville dont les jardins racontent l'histoire de son amour pour Fatna, et dont les arbres récitent ses poèmes. Cette ville, la reverrait-il un jour ? »

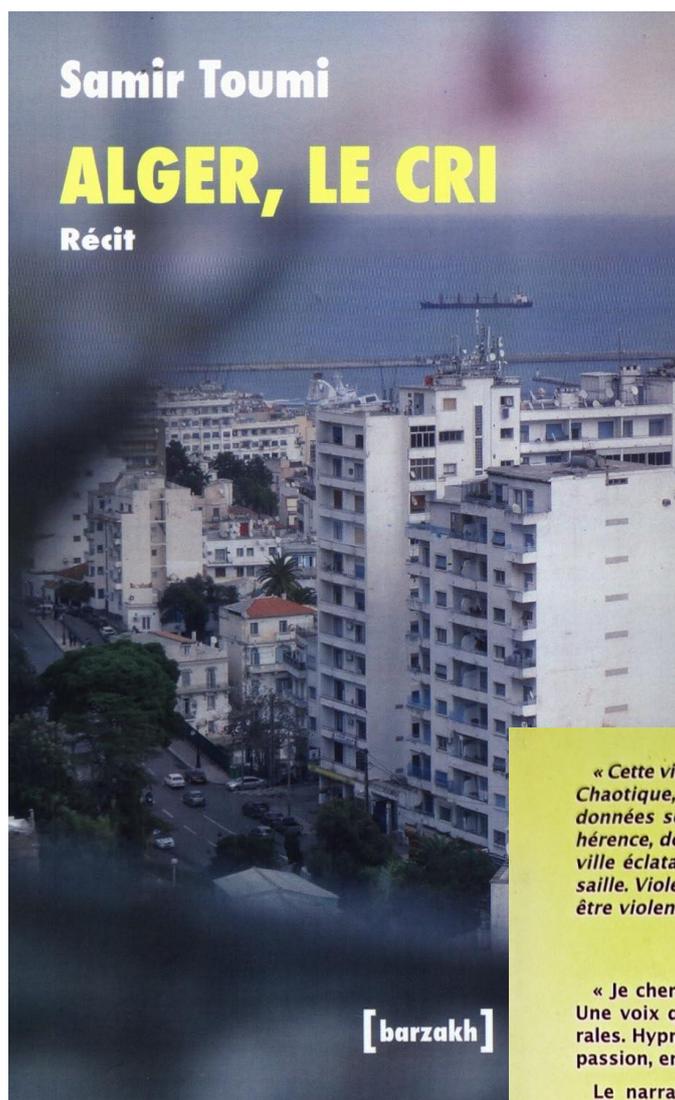
CASBAH
Editions

ISBN: 9789961644096



9 789961 644096

Annexe III : La couverture du récit *Alger, le cri*.



« Cette ville m'assaille, elle monte et elle descend. Chaotique, elle m'épuise, ses pulsations désordonnées sont les miennes, miroir de mon incohérence, de mon chaos. Alger, ville éclatée. Alger, ville éclatante au soleil, empoissée dans la grisaille. Violente, on dit cette ville violente, je pense être violent, comme ma ville. »

S. T.

« Je cherche le cri » annonce d'emblée la voix. Une voix qui se confie, enfle, s'enroule en spirales. Hypnotique, elle dit « je », parle d'Alger, sa passion, entre amour et haine.

Le narrateur, se dévoilant au fil des pages, raconte sa ville, qu'il fuit parfois pour Tunis, mais regagne toujours. Arpenteur infatigable, il emprunte chaque rue, scrute les maisons, épouse le sol avec ses *runnings*, explore sa terre et ses paysages – ceux du dehors et du dedans. Ce texte introspectif, par ailleurs gorgé de sensualité, bat au rythme de l'intime et des pulsations du monde. Entre ses lignes, s'immiscent des photographies, formant ainsi un album personnel et insolite.

Alger, le cri est le récit d'une quête : quête de soi, quête des origines. Car au gré de cette confiance, le lecteur assiste à la métamorphose du « je », à sa lente mue. Aux tourments du « moi », répondent en écho ceux d'une ville, d'un pays, et au-delà, d'une région entière.

Un texte qui interpelle, sensible et déroutant.

Né en 1968, Samir Toumi vit et travaille à Alger où il dirige une entreprise de conseil. *Alger, le cri* est son premier livre.



[barzakh]
www.editionsbarzakh.dz
Photographie : © Samir Toumi, 2010.
ISBN : 978-9931-325-59-8

Annexe IV : La couverture du roman *L'éloge de la perte*.

Lynda-Nawel Tebbani

L'éloge de la perte

roman

Média-Plus

L'éloge de la perte

Ce roman est un dialogue retardé entre un homme et une femme, abîmés chacun dans sa névrose et la mémoire de ses peurs, dans toutes les errances possibles entre Paris et Constantine. Dans cette autopsie fuguée de leur perte, les maux d'amour et leur musicalité tentent d'alléger la peine avant de laisser exalter la souffrance, par l'obsession et la passion du malouf, et d'une ballade de Barbara.

Que reste-t-il après l'attente ? Que reste-t-il après la fuite ?

Un roman qui entonne l'apothéose d'une utopie amoureuse et celle de l'absence rythmée par les chants de Constantine, ultime demeure des amours déçues.

Lynda-Nawel Tebbani est enseignante et chercheuse en Lettres. Ses travaux portent notamment sur l'algérianité littéraire. *L'Éloge de la perte* est son premier roman.



ISBN : 978-9947-43-043-9

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	8
PREMIERE PARTIE : LA STRUCTURATION DE L'ESPACE	24
Aperçu théorique	25
Chapitre 1 : L'espace entre narrativité et subjectivité.....	34
1.1. Espace et perception	36
1.1.1. <i>Le bus dans la ville</i> : Une perception antérieure à la diégèse.....	36
1.1.2. <i>Alger, le cri</i> : une perception métaphorisée.....	40
1.1.3. <i>La belle et le poète</i> : une représentation documentaire de l'espace ..	45
1.1.4. <i>L'éloge de la perte</i> : une perception multiple de l'espace.....	48
1.2. Espace et affectivité	52
1.2.1. L'emprise de la mémoire chez Belaskri	52
1.2.2. Les traces d'une identité ébranlée chez Toumi	57
1.2.3. Une spatialité éclatée chez El Mahdi.....	60
1.2.4. Une conception métonymique de l'espace chez Tebbani.....	65
Chapitre 2 : Dispositifs spatiaux et valeurs de significations.....	69
2.1. La configuration spatiale chez Belaskri.....	71
2.1.1. La catégorie englobante [ville].....	71
2.1.2. La catégorie sémique /directionnalité/.....	72
2.1.3. Valeurs axiologiques	77
2.2. La configuration spatiale chez Toumi	80
2.2.1. Les catégories [Alger] vs [Tunis]	80
2.2.2. L'errance spatiale	84
2.2.3. Valeurs axiologiques	87
2.3. La configuration spatiale chez El Mahdi	90
2.3.1. Les isotopies topographiques	91
2.3.2. Les catégories [Laghouat] vs [El Goléa]	96

2.3.3. Valeurs axiologiques	99
2.4. La configuration spatiale chez Tebbani	100
2.4.1. La catégorie spatiale [Alger]	101
2.4.2. La catégorie spatiale [Paris]	103
2.4.3. La catégorie spatiale [Constantine]	104
2.4.4. Valeurs axiologiques	106
Synthèse	109
DEUXIEME PARTIE : L'ORGANISATION DU TEMPS.....	111
Aperçu théorique	112
Chapitre 3 : Les enjeux narratifs du temps.....	125
3.1. Le temps dans <i>Le bus dans la ville</i>	127
3.1.1. L'ordre	127
3.1.2. La durée	133
3.1.3. La fréquence	136
3.2. Le temps dans <i>Alger, le cri</i>	138
3.2.1. L'ordre	138
3.2.2. La durée	141
3.2.3. La fréquence	144
3.3. Le temps dans <i>La belle et le poète</i>	146
3.3.1. L'ordre	146
3.3.2. La durée	148
3.3.3. La fréquence	154
3.4. Le temps dans <i>L'éloge de la perte</i>	155
3.4.1. L'ordre	155
3.4.2. La durée	161
3.4.3. La fréquence	164
Chapitre 4 : Enjeux esthétiques et phénoménologie du temps	166
4.1. Le rejet du présent chez Belaskri	168

4.1.1.	L'intratemporalité.....	168
4.1.2.	Le passé, une obsession.....	171
4.2.	Le rejet du passé chez Toumi.....	174
4.2.1.	L'irréductibilité du présent.....	174
4.2.2.	L'errance mentale.....	181
4.3.	L'éclatement du temps chez El Mahdi.....	182
4.3.1.	L'aspect objectif.....	183
4.3.2.	L'aspect subjectif.....	185
4.3.3.	L'aspect imaginaire.....	187
4.4.	La musicalisation du temps chez Tebbani.....	190
4.4.1.	Le rythme musical.....	192
4.4.2.	La non-linéarité.....	196
	Synthèse.....	200
	TROISIEME PARTIE : UNE LECTURE POÉTIQUE DES CORRELATIONS SPATIO-TEMPORELLES.....	202
	Aperçu théorique.....	203
	Chapitre 5 : Motifs et valeurs chronotopiques.....	210
5.1.	Le chronotope de la ville.....	212
5.1.1.	La ville : un espace-temps <i>statique</i>	212
5.1.2.	La ville : un espace-temps <i>dynamique</i>	214
5.2.	Le chronotope de la route.....	217
5.2.1.	Au détour d'une ruelle, un souvenir.....	218
5.2.2.	La route « moutonnaire ».....	219
5.2.3.	La route, espace-temps dramatisé.....	220
5.3.	Le chronotope de la rencontre.....	222
5.3.1.	La rencontre « en mémoire ».....	222
5.3.2.	Les rencontres banales.....	223
5.3.3.	Les rencontres affectives.....	224
5.4.	Le chronotope de la maison.....	229

5.4.1. Les maisons d'autrefois.....	230
5.4.2. Les maisons d'Abdallah et du bachagha	233
5.4.3. La fenêtre.....	235
5.5. Le chronotope du seuil.....	237
5.5.1. Le seuil dans les traces du passé.....	238
5.5.2. La rencontre : le point de la « crise »	240
5.5.3. La route : le point de la « rupture »	242
Chapitre 6 : Vers une chronotopie commune	244
6.1. Les interprétations symboliques et métaphoriques	246
6.1.1. La route comme métaphore du « chemin de la vie »	246
6.1.2. La route : chronotope de « celui qui cherche la vraie connaissance ».....	248
6.1.3. La ville : une incarnation de l'identité culturelle	251
6.1.4. La ville : une incarnation de l'histoire individuelle	255
6.2. Les interrelations entre les chronotopes fondamentaux.....	257
6.2.1. Les chronotopes autobiographique et biographique	257
6.2.2. Le chronotope historique	261
6.3. La ville dysphorique en tant que chronotopie commune	264
Synthèse	267
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	269
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	276
INDEX DES FIGURES ET TABLEAUX	285
ANNEXES	293
Résumé.....	303
Abstract.....	303

Liste des figures

Figure 1 : Les oppositions sémiques de la catégorie [ville].....	73
Figure 2 : les changements des valeurs spatiales.	100

Liste des tableaux

Tableau 1 : l'isotopie humaine de l'espace mnésique imperceptible	75
Tableau 2 : l'isotopie humaine de l'espace mnésique perceptible	77
Tableau 3 : les relations de signification des catégories spatiales dominantes..	84
Tableau 4 : les espaces topiques et utopiques.....	99
Tableau 5 : les articulations narratives dans <i>Le bus dans la ville</i>	130
Tableau 6 : l'ordre temporel de <i>La belle et le poète</i>	147
Tableau 7 : la séquence temporelle de base de <i>L'éloge de la perte</i>	157

Résumé

Cette thèse de doctorat, qui a pour titre « Poétique de l'espace et du temps dans le roman algérien moderne », vise à examiner les représentations poétiques de l'espace et du temps dans *Le bus dans la ville* (2008) de Yahia Belaskri, *La belle et le poète* (2012) d'Amèle El Mahdi, *Alger, le cri* (2013) de Samir Toumi et *L'éloge de la perte* (2017) de Lynda-Nawel Tebbani. Elle se compose de six chapitres regroupés en trois parties qui se consacrent successivement à l'étude de l'espace, du temps et de l'espace-temps en prêtant une attention particulière à leurs rapports aux différentes composantes internes du monde narratif et aux procédés d'écriture utilisés pour leur mise en œuvre : La première partie de cette étude explore les enjeux de la perception de l'espace et analyse ses fonctionnements en tant que signifiant qui participe au processus de la signification du récit dans son rapport aux parcours narratifs des personnages d'un point de vue narratologique et sémiotique. La deuxième partie s'intéresse à l'organisation du temps et ses différents enjeux narratifs à la lumière des travaux narratologiques, elle examine d'ailleurs la façon dont les écrivains présentent l'expérience subjective du temps et la variété des significations obtenues par sa mise en œuvre à partir de l'analyse faite sur sa structure narrative. La troisième et dernière partie s'attache à mettre l'accent sur les corrélations poétiques de l'espace et du temps en appliquant la théorie du chronotope comme méthode d'analyse permettant de communiquer le sens qu'offre la combinaison des références spatiales et temporelles dans l'ensemble des textes étudiés. L'objectif principal de cette étude est de démontrer comment les œuvres du corpus permettent de rendre compte d'une nouvelle poétique spatio-temporelle représentant l'esthétique romanesque de la littérature algérienne francophone de la nouvelle génération d'écrivains.

Mots-clés : poétique, espace, temps, chronotope, la littérature algérienne francophone.

Abstract

This doctoral thesis, entitled « Poetics of space and time in the modern Algerian novel », aims to examine the poetic representations of space and time in Yahia Belaskri's *Le bus dans la ville* (2008), Amèle El Mahdi's *La belle et le poète* (2012), Samir Toumi's *Alger, le cri* (2013) and Lynda-Nawel Tebbani's *L'éloge de la perte* (2017). It consists of six chapters grouped into three parts, which are devoted successively to the study of space, time and space-time, paying particular attention to their relationship to the various internal components of the narrative world and to the writing processes used for their implementation: The first part of this study explores the issues of the perception of space and analyses its function as a signifier that participates in the process of signifying the narrative in its relationship to the narrative paths of the characters from a narratological and semiotic point of view. The second part focuses on the organisation of time and its various narrative issues in the light of narratological works, it also examines the way in which writers present the subjective experience of time and the variety of meanings obtained by its implementation from the analysis of its narrative structure. The third and final part focuses on the poetic correlations of space and time by applying the theory of chronotope as an analytical method to communicate the meaning offered by the combination of spatial and temporal references in the texts studied. The main objective of this study is to demonstrate how the works in the corpus allow to realize the new spatio-temporal poetics representing the novelistic aesthetics of Algerian Francophone literature of the new generation of writers.

Keywords: poetics, space, time, chronotope, Algerian Francophone literature.