

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université d'Alger 2 Abou El Kacem Saâdallah
Faculté des Langues Étrangères /Département de français



Thèse
En vue de l'obtention du diplôme de
Doctorat en Français
Option « Littératures de langue française et contemporanéité »

**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.**

Présentée par :

Brahim AIT AMOKRANE

Sous la direction de :

Mme le Professeur Assia KACEDALI

Membres du jury :

Pr. Souad BENALI	Présidente	Université d'Alger 2
Pr. Assia KACEDALI	Rapporteur	Université d'Alger 2
Dr. Sabrina FATMI	Examinatrice	Université d'Alger 2
Dr. Radia BENSLIMANE	Examinatrice	Université d'Alger 2
Dr. Mounya BELHOCINE	Examinatrice	Université de Béjaïa
Dr. Lamia OUCHERIF	Examinatrice	ENS de Bouzaréah

Année universitaire 2019/2020

REMERCIEMENTS

Ma gratitude va d'abord à ma directrice de recherche, madame Assia KACEDALI. Son intérêt constant pour mon travail, sa patience infinie et ses précieux conseils ont contribué de manière décisive à l'achèvement de cette thèse. Je suis sincèrement honoré d'avoir travaillé sous la direction d'une professeure qui m'a fait une si grande confiance, en dépit du retard accumulé.

Je tiens également à remercier ma collègue Mounya BELHOCINE, qui m'a énormément fait profiter de sa bibliothèque personnelle, avec enthousiasme et confiance.

Mes remerciements vont aussi à mes amies Zoulikha NASRI et Fizia MOKHTARI pour leurs encouragements et leur présence lumineuse.

J'ai une dette importante envers madame Marta CARAION, Maître d'enseignement et de recherche à l'université de Lausanne, qui m'a offert deux précieux ouvrages sur la question de l'objet en littérature. Je lui exprime ici toute ma gratitude.

Je remercie, enfin, ma sœur Biba, qui a tant fait pour moi.

DÉDICACES

À ma mère, qui mérite tous les hommages.

À mes sœurs, qui me soutiennent si fort.

À mes amis, qui me sont si chers.

Je voudrais tellement que tout le monde comprenne qu'habiter n'est pas un acte anodin, qu'il s'agit de s'accorder à l'espace et que l'espace est le support de notre liberté d'être, de nous exprimer en rapport avec notre nature profonde, avec nos attentes, nos désirs, notre position fondamentale. Nous ne sommes pas obligés de rester dans les espaces déterminés par les fonctions de l'homme, qu'on nous a dit être essentielles : manger, dormir, copuler, évacuer... Il y a aussi rêver, méditer, réfléchir, rester immobile et écouter le silence et le vent au milieu de la cohue de la ville... Quelle chance d'arriver à avoir cette position... Et de créer dans l'espace toutes les coordonnées qui vont nous permettre d'accomplir cette nouvelle façon d'envisager la vie.

Yamilé Ghebalou, *L'Enfance est ma demeure.*

Se souvenant alors des slogans écrits à la craie jaune sur le sol de la terrasse de l'énorme maison ; comprenant aussi que les objets peuvent dépasser leur propre utilitarisme étroit, devenir les instruments de séismes et de déflagrations autrement plus signifiants...

Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar.*

SOMMAIRE

Remerciements	3
Dédicaces	4
Sommaire	6
Introduction générale	9
Partie 1 : Les lieux et les objets aux seuils des textes : une présence significative	27
I. Étude paratextuelle	29
1. Étude titrologique.....	31
2. Étude des quatrièmes de couverture	52
3. Étude des épigraphes.....	64
II. Étude des <i>incipit</i>	74
Partie II : L'espace et le corps : expérience(s) (poly)sensorielle(s) et imaginaire(s) érotique(s)	95
I. L'espace et les sens	98
1. L'espace sonographique.....	100
2. L'espace et le regard	112
3. L'espace olfactif.....	129
II. Pour une géographie du désir	136
1. Alger mythifiée, Alger démystifiée	136
2. Le corps féminin : une géographie de l'inceste	155
Partie III : Espace et quête de soi	187
I. La liminarité de la femme-blessure	190
II. Aïcha : un personnage resté en enfance	217
III. Marabout : l'homme-blessure, l'homme-lieu, l'homme-tronc	227
IV. Autofiction et quête de soi	260
Partie IV : Espace sacré et désir de mémoire	285
I. La nostalgie des Origines	288
II. Les objets anciens : entre mythe et histoire	322
III. Les mythes d'origine biblique	340

IV. L'écriture stratigraphique de l'espace : pour une cosmogonie de l'avenir	353
Conclusion générale	371
Bibliographie	380
Table des matières	406
Annexes	410
Résumé	415

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La présente thèse interroge l’imaginaire de l’espace, tel qu’il s’offre à la lecture critique, dans *Un oued, pour la mémoire*¹ de Fatéma Bakhaï, dans *Alger, le cri*² de Samir Toumi et dans *La Maison de lumière*³ et *La Nuit des origines*⁴ de Nourredine Saadi. Nous ne nous étendrons pas tout de suite sur toutes les spécificités narratives, génériques et thématiques de ce corpus, mais nous tenons à souligner tout de même que toutes les œuvres choisies accordent à l’espace une place d’honneur : présent dès leurs seuils, il se donne d’emblée comme leur sujet principal, leur raison d’être pour ainsi dire, orientant, par conséquent, la lecture autour de lui.

De manière générale, on pourrait vraisemblablement affirmer qu’il n’existe pas de récit de fiction sans espace. Une attention particulière portée à celui-ci dans la littérature permet de prendre conscience de sa place et de son importance :

Si l’homme « habite en poète » [...], le poète, lui, fait toujours habiter son humanité, et n’évoque aucune habitude de ses héros sans mentionner aussi ses habitats. Toutes écoles et tous genres littéraires confondus : le sujet de l’autobiographie comme celui du poème lyrique [...], le personnage du roman naturaliste [...], comme le héros de théâtre ou celui du roman-feuilleton, ne se conçoivent pas sans accompagnement, minimum ou insistant, d’un décor construit⁵.

En effet, à partir du moment où l’on se met à écrire, « le milieu spatial⁶ » où se déroule la narration se construit, s’élabore, se transforme, progressivement : les détails topographiques, les noms de lieux, les métaphores spatiales, les impressions sensorielles (visuelles, auditives, etc.), la sollicitation de la mémoire (individuelle et collective) et le recours aux mythes, pour ne citer que ceux-là, sont autant d’ingrédients susceptibles de dessiner l’espace fictionnel qui serait

¹ Fatéma, Bakhaï, *Un oued, pour la mémoire*, Oran, Dar El Gharb, 2002 [1995].

² Samir, Toumi, *Alger, le cri*, Alger, Éditions Barzakh, 2013.

³ Nourredine, Saadi, *La Maison de lumière*, Paris, Éditions Albin Michel, 2000.

⁴ Nourredine, Saadi, *La Nuit des origines*, Paris, Éditions de l’Aube, 2005.

⁵ Philippe, Hamon, « Texte et Architecture », in *Australian Journal of French Studies*, N° 23, Janvier 1986, p. 290.

⁶ Jean, Weisgerber, *L’Espace romanesque*, Lausanne, Éditions L’Age d’Homme, 1978, p. 9.

vécu à différents niveaux⁷ et rendu accessible à la pensée, partant à la compréhension.

Cela dit, nous n'oublions pas que, connaissant des usages variés, l'espace reste une notion très élastique, personnelle⁸, et beaucoup plus complexe qu'on serait peut-être enclin de le croire. Audrey Camus et Rachel Bouvet ne disent pas autre chose quand ils écrivent que :

de la dimension spatialisante du langage à la métaphore de l'espace littéraire, de l'étendue matérielle de la page à la perception de la lecture comme voyage en passant par le territoire d'origine de l'œuvre ou l'univers imaginaire de l'auteur, les liens qui unissent espace et littérature sont d'une extrême richesse⁹.

Nous avons choisi – on l'aura compris – de restreindre le champ pour nous consacrer à l'étude des espaces géographiques et domestiques qui naissent sous les plumes de nos auteurs. Nous aurons affaire à des lieux, des objets et des paysages inventés de toutes pièces, mais aussi à des espaces inspirés partiellement par la géographie attestée, comme Alger, Constantine ou Paris. Notre thèse a vocation d'examiner le traitement accordé à ces espaces, les modalités de leur composition, leurs fonctions et d'en proposer une interprétation. Notre objectif est de démontrer qu'il existe, chez Bakhaï, Saadi et Toumi, tout un art de la composition de l'espace, qui s'inscrit avant tout dans une réflexion profonde sur l'écriture.

Admettons, pour le moment, que « l'espace est doublement perçu : il est à la fois absence de limites et limites obligés. [...] connotant simultanément l'idée de liberté et d'immensité, il est néanmoins appréhendé par une conscience

⁷ Selon Jean Weisgerber, « L'espace du récit [...] est vécu à différents niveaux : d'abord par le narrateur en tant que personne physique, fictive ou non, et à travers le langage qu'il utilise ; ensuite, par les (autres) personnages qu'il campe ; en dernier lieu, par le lecteur qui introduit à son tour un point de vue éminemment partial. » (*Id.*, p. 13).

⁸ Selon Claire Garry-Boussel, « Phénoménologues, psychologues et psychanalystes s'accordent à reconnaître que tout individu possède une géométrie intime dont la configuration est déterminée aussi bien par le climat moral, social ou intellectuel de la société où il vit que par des structures mentales innées. » (Extrait de : « Les Conditions spatiales des personnages masculins dans les récits fictionnels de Mme de Staël », in *Eighteenth-Century Fiction*, Vol. 10, N°4, Juillet 1998, p. 483. Disponible à l'adresse : <https://muse.jhu.edu/article/413591/pdf>

⁹ Audrey, Camus, Rachel, Bouvet, « Introduction », dans Camus Audrey et Bouvet Rachel (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 9.

humaine¹⁰. » En effet, les sujets sont entendus comme « des entités qui, se *modelant* sur l'espace, le chargent d'actions, d'idées, de valeurs individuelles et collectives qui le transforment en lieu¹¹ ». Ainsi, l'espace du récit signifie la description ou la représentation verbale des « lieux où se déploie une expérience¹² ».

Notons que ces définitions se rapportent au distinguo traditionnel entre « espace » et « lieu » : le lieu suppose une action, une interaction, des valeurs établies. Les géographes et les sociologues ont focalisé beaucoup d'énergie sur cette question :

[...] dans la philosophie, la géographie et la sociologie l'équivocité de l'espace se construit généralement par opposition à la transparence supposée du lieu : [...] le lieu relève du factuel (et donc se conçoit essentiellement comme un fait physique et géographique), alors que l'espace appartient au conceptuel¹³.

Quoique cette opposition soit très étudiée, force est de reconnaître qu'elle est le plus souvent biffée¹⁴, dans les analyses littéraires : « la démarcation entre espace et lieu est quelque peu flottante¹⁵ » affirme Westphal Bertrand. Pour notre part, nous retiendrons surtout l'idée selon laquelle l'espace serait un concept renvoyant à une réalité plus englobante et plus complexe que le lieu.

¹⁰ Assia, Kacedali, « L'enjeu de l'espace dans l'œuvre d'Albert Camus et de Kateb Yacine », in *Langues et Littératures*, Numéro spécial : *Espaces*, Alger, OPU, 1996, p. 63.

¹¹ Maria, De Fanis, *Geografie letterarie*, Roma, Meltenie, 2001, p.22, cité par Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 16.

¹² ACHOUR, Christiane, REZZOUG, Simone, *Convergences critiques : introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1995, p. 208.

¹³ Robert, Rakocevic, *Un espace dynamique ? Tensions de la spatialité dans la narration littéraire française, serbe et anglaise/anglophone des années 1980 à 2000*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Morel, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, 2012, p. 47.

¹⁴ Par exemple, dans sa thèse de doctorat consacrée à *La Poétique de l'Espace (Post)Colonial dans le Roman Sénégalais et Mauricien au Féminin*, Antje Ziethen estime « qu'en littérature, cette distinction ajouterait [...] plus de confusion que de clarification » (Université de Toronto, 2010, p. 22). URL : https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33835/1/Ziethen_Antje_201011_PhD_thesis.pdf

¹⁵ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 15.

Quant à la « poétique », nous l'entendons, dans le cadre de ce travail, « comme un ensemble de procédés de construction d'un [espace] imaginaire par le texte [et] dans le texte¹⁶ ».

Dans sa *Production de l'espace*, Henri Lefebvre nous rappelle que « [d]ès que l'analyse cherche l'espace dans les textes littéraires, elle le découvre partout et de toutes parts : inclus, décrit, projeté, rêvé, spéculé¹⁷. » Toutefois on ne peut omettre de dire que l'espace a longtemps fait figure de parent pauvre dans ce domaine, où il a surtout été abordé, quand parfois droit de cité lui a été accordé, dans le cadre d'un questionnement général sur la *mimésis*. Michael Issacharoff a été, à cet égard, parmi les premiers à réagir. Dans l'introduction de *L'Espace et la Nouvelle*, il déplore le manque des études consacrées à l'espace dans le genre romanesque, le plus lu et le plus commenté par les chercheurs en sciences des textes littéraires :

Dans l'étude des formes romanesques, la critique, dans son ensemble, a fait preuve d'une certaine myopie à l'égard de la spatialité. Cela est d'autant plus curieux qu'on a déjà attiré l'attention sur le rôle primordial de l'espace dans notre sensibilité moderne. L'intéressant ouvrage de G. Matoré, par exemple, montre, à partir d'analyses statistiques, la présence, dans notre lexique contemporain, d'une multitude de termes spatiaux¹⁸.

Le mérite d'Issacharoff est d'avoir stimulé la réflexion sur la question de l'espace en littérature, tout en attirant l'attention, en particulier, sur son rôle structurel et symbolique dans les genres dits courts, en l'occurrence le conte et la nouvelle. D'autres, comme Henri Mitterand, regrettent que « nous manqu[ions] [d'] un répertoire morphologique et fonctionnel des lieux romanesques, analogue à celui que propose Philippe Hamon pour les personnages¹⁹ ». Ce déficit vient justement du fait que la critique narratologique s'est essentiellement intéressée au

¹⁶ Jean-Marie, Grassin, «Introduction : Pour une science des espaces littéraires», dans Westphal Bertrand (dir.), *La Géocritique : modes d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 12.

¹⁷ Henri, Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 [1974], p. 22.

¹⁸ Michael, Issacharoff, *L'Espace et la Nouvelle*, op.cit., p. 10.

¹⁹ Henri, Mitterand, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac », dans Mitterand Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986 [1980], p. 193.

personnage et à la temporalité, au détriment de l'espace qu'elle considère comme une composante de moindre importance :

Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser où elle se passe, tandis qu'il m'est impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur. De là vient peut-être que les déterminations temporelles de l'instance narrative sont manifestement plus importantes que ses déterminations spatiales²⁰.

On adhérerait difficilement à cette réflexion, quoique produite par Gérard Genette, quand on pense aux descriptions minutieuses d'un Balzac ou aux théories naturalistes de Zola estimant que

[...] l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu²¹.

Dans cette optique, l'espace s'offrirait comme une des marques pertinentes du personnage romanesque. Cela paraît clair dans *Germinal*²², par exemple, où les mineurs se transforment en horde sauvage, sous l'influence du monde chtonien du dessous et des circonstances de la grève. Dans *Le Père Goriot*²³, la tristesse, la laideur et la vétusté crasseuse de la pension Vauquer ont une fonction préparatoire : si nous n'étions pénétrés de cette « misère sans poésie », peut-être serions-nous moins sensibles au drame du vieillard éponyme.

De plus, à partir du moment où l'on veut « faire concurrence à l'état civil²⁴ », à partir du moment où le roman se propose de se faire miroir de la société de son temps, tout ce qui peut aider à donner aux personnages le « lustre de la réalité²⁵ », tout ce qui peut aider à rendre crédible l'univers de la fiction, trouve grâce aux yeux des romanciers. De là l'importance attachée à la

²⁰ Gérard, Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 228.

²¹ Émile, Zola, « De la description », in *Du roman*, Paris, Charpentier, 1880, p. 228, cité par Michael Issacharoff, *L'Espace et la Nouvelle*, Paris, Librairie José Corti, 1975, p. 12.

²² Émile, Zola, *Germinal*, Alger, Enag Éditions, 1995 [1885].

²³ Honoré (de), Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Éditions Larousse, 2007 [1834].

²⁴ Groupe International de Recherches Balzaciennes, Groupe ARTFL (Université de Chicago), Maison de Balzac (Paris). *Balzac. La Comédie humaine. Edition critique en ligne* : « Avant-propos ». Disponible à l'adresse : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.0:1.balzacNEW>

²⁵ Roland, Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.99.

description des lieux, des objets et des paysages. Marta Caraion ne dit pas autre chose quand elle écrit que :

C'est parce que la description acquiert un statut littéraire nouveau dans le roman du XIX^e siècle que deviennent visibles et donc signifiants tous les accessoires que possèdent les personnages. Des bottines aux maisons, tout ce qui peut donner aux héros des contours de personnes réelles, campées dans un environnement bien défini, avec attributs et manies, mérite d'être détaillé²⁶.

Par sa valeur mimétique, l'espace constitue l'un des principaux ressorts de l'illusion réaliste. Mais cela n'empêche pas qu'il soit traité dans une perspective hautement poétique, puisque, Henri Mitterand, critiquant l'interprétation classique de l'espace-décor, montre que « le roman, depuis Balzac surtout, narrativise l'espace, au sens précis du terme : il en fait une composante essentielle de la machine narrative²⁷ ».

L'espace peut, en effet, devenir lui-même personnage, maître de l'intrigue, générateur de l'action et mériter par là-même une analyse bien attentive, soulignant à la fois sa place dans le système du texte, son « actantialisation²⁸ », son influence sur les autres personnages mais aussi sa valeur esthétique, symbolique et idéologique. Pour n'en prendre qu'un exemple dans *La Kahéna*²⁹, la description de la villa éponyme se fait dès le premier paragraphe et, se poursuit, de manière très insistante, à maints endroits du texte, ce qui ne peut s'expliquer par le seul souci du romancier de présenter le milieu dans lequel évoluent ses personnages. Il nous semble plutôt que, si Bachi s'appesantit sur cette maison qu'il charge d'une signification lourdement symbolique³⁰, c'est que c'est elle, plus encore que les personnages individualisés, qui dans le roman endosse les fonctions essentielles.

²⁶ Marta, Caraion, « Objets en liberté : réflexions préliminaires », in Caraion Marta (éd.), *Objets en liberté*, Lausanne, Archipel, Vol. 11, octobre 2005, p. 10.

²⁷ Henri, Mitterand, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac », dans Mitterand Henri, *Le Discours du roman*, op.cit., p.212.

²⁸ *Id.*, p. 211.

²⁹ Salim, Bachi, *La Kahéna*, Paris, Éditions Gallimard, 2003.

³⁰ Voir : Faïza, Idir, « La Kahéna, creuset de la quête de soi dans *La Kahéna* de Salim Bachi », in *Lettres et Langues*, Revue publiée par la Faculté des Langues Étrangères, Université Alger 2, N°13, Décembre 2016, pp. 193-215. URL : <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/68333>

Proche des préoccupations esthétiques et littéraires de Bachi, Nourredine Saadi, qui nous a fourni la moitié de notre corpus, se définit, sans réserve aucune, comme « un écrivain des lieux » :

Je suis un écrivain des lieux ; je suis habité par les lieux. Et de plus je vous fais une confidence, le métier que j'aurais aimé faire, c'est le métier d'architecte. Où que je me déplace, je m'intéresse moins à ce que peut me donner un guide d'un lieu, d'un site, qu'à la découverte par mon œil, par mon épreuve physique de ce qu'est l'architecture de ce lieu. Le rapport à l'architecture est devenu en quelque sorte chez moi un des embrayeurs du récit lui-même³¹.

Ainsi de *Dieu-le-Fît* au *Boulevard de l'Abîme*, en passant par *La Maison de lumière* et *La Nuit des origines*, les lieux de mémoire, symboliques et mythiques, abondent. Le premier roman a pour sujet la destruction du bidonville nommé « Dieu-Le-Fit » et l'évacuation de ses habitants vers leur « douar » d'origine. Outre le fait que l'espace en ruine devient ici l'ossature même du roman, le lecteur est convié à donner tout son sens à ce « spectacle désolant³² » comme allégorie du « pays mal partagé, éternellement divisé, en fratricide guerre contre lui-même³³ ».

Mais autant *Dieu-Le-Fît* se déroule essentiellement dans un « amas de ruine³⁴ », autant *La Maison de lumière* s'ouvre par la construction de la demeure éponyme à l'époque ottomane. Le lecteur suit alors pas à pas l'histoire de cette maison – derrière laquelle se profile l'Histoire de l'Algérie – de la domination turque à la « décennie noire », en passant par la guerre de libération nationale et les émeutes d'octobre 1988. Le roman se termine par l'exil de Rabah Ouakli, l'un des narrateurs principaux du récit et dernier maillon de la dynastie des Aït Ouakli, gardiens privilégiés de « la Maison » et transmetteurs de son histoire.

Présente d'un bout à l'autre du roman, la « Maison » est le personnage le plus *focalisé* du récit ; elle en est même l'élément principal, voire le sujet

³¹ Nourredine, Saadi, « Je suis un écrivain des lieux », Entretien accordé à Rachid Mokhtari, in *L'Est Républicain*, le numéro du 05/06/ 2010. Disponible en version HTML à l'adresse : <http://rachidmokhtari.blogg.org/nouredine-saadi-entretien-je-suis-un-ecrivain-des-lieux-a117008328>

³² Nourredine, *Dieu-Le-Fit*, Paris, Éditions Albin Michel, 1996, p. 150.

³³ *Id.*, p. 255.

³⁴ *Id.*, p.24.

principal, comme l'indique le titre. En outre, le motif de la maison active tout un fonds mythique et symbolique (magistralement étudié par des spécialistes comme Bachelard et Durand) qui peut multiplier les effets de sens pour amplifier la portée du roman. De ce point de vue, *La Maison de lumière* promet des trésors de signification qui mériteront d'être mis en évidence.

Dans le troisième roman, *La Nuit des origines*, une jeune femme nommée Abla quitte Constantine pour s'installer à Paris, lors de la guerre civile des années 1990. Se croyant plus forte que sa mémoire, et voulant se débarrasser de tout ce qui la rattache à son passé, elle tente de vendre le manuscrit qu'elle a hérité de ses aïeux. Mais très vite, la « fatalité » la mène dans la boutique d'un vieux brocanteur, aux Puces de Saint-Ouen, où elle découvre, stupéfaite, un lit d'or à baldaquin, qui lui rappelle le sien, laissé à Constantine. Elle rencontre également Alain-Ali, originaire de cette même ville. Désormais, deux guerres vont coexister, aux yeux de l'héroïne : la guerre chez elle (celle du terrorisme islamiste) et la guerre en elle (celle de sa mémoire et de son intériorité tourmentée). D'où le sort tragique réservé à ce personnage à la fin du roman – Abla se suicide – mais peut-être aussi, plus qu'ailleurs, l'importance du lieu où l'on naît et que l'on emporte avec soi, partout où l'on va, de gré ou de force, « comme une peau dont [on] arrive pas à se défaire³⁵ ».

Constantine, ville de naissance de l'auteur et de son héroïne, est également à l'honneur dans son dernier roman intitulé *Boulevard de l'Abîme*³⁶. Et, comme dans le précédent, elle est liée à une femme au nom d'Alba, mais « plus volontiers désignée par A..., variation de la femme fantasmée par l'écrivain depuis Bayda de *Dieu-le-fit* (1996), Blanche de *La Maison de Lumière* (2000), Abla de *La Nuit des origines*³⁷ », comme le souligne Christiane Chaulet Achour.

³⁵ Nourredine, Saadi, *La Nuit des origines*, Paris, Éditions de l'Aube, 2005, p. 108.

³⁶ Nourredine, Saadi, *Boulevard de l'abîme*, Alger, Éditions Barzakh, 2017.

³⁷ Christiane, Chaulet Achour, « ‘‘Cette maudite guerre d'Algérie’’ : Boulevard de l'abîme de Nourredine Saadi », in *Diacritik*, mis en ligne le 15/12/ 2017. Article disponible en version HTML à l'adresse : <https://diacritik.com/2017/12/15/cette-maudite-guerre-dalgerie-boulevard-de-labime-de-nourredine-saadi/>

La ville perchée sur son rocher fait son irruption dans le récit à travers l'enquête menée par un inspecteur de police, qui se révèle être l'ex-amant de l'héroïne retrouvée morte dans son appartement à Paris. Toutes les pièces du dossier plaident en faveur d'un suicide, mais, surtout, ramènent peu à peu le policier à son passé à lui, lorsqu'il était engagé, en tant qu'appelé, dans la guerre d'Algérie³⁸. À l'instar du bidonville éponyme dans le premier roman, de la demeure enchantée dans le deuxième et des Pucés de Saint-Ouen dans le troisième, un lieu en particulier hante le récit : « la fermes des Supplices », lieu de mémoire fantasmé par l'écriture et « métonymie d'une Algérie en guerre³⁹ », d'une Algérie qui ne veut pas guérir de son passé, de ses blessures.

Cette présentation, forcément non exhaustive, des quatre romans de Nourredine Saadi, permet d'apprécier, même rapidement, la place de l'espace au sein de ses thématiques principales : d'un roman à l'autre, il se donne à lire comme une des obsessions thématiques et esthétiques de cet auteur. À cet effet, le choix de Nourredine Saadi s'est imposé presque de lui-même, à côté bien sûr de Bakhaï et de Toumi dont nous parlerons quelques lignes plus loin.

À travers notre présentation, il appert également qu'il y a une étroite association entre les quatre romans de Nourredine Saadi. D'ailleurs, avant même la parution de son quatrième et dernier roman, Yamina Mokeddem avait fait remarquer, dans une étude qu'elle a consacrée aux trois premiers, que

les [...] romans de Nourredine Saadi se reflètent les uns dans les autres dans un effet de miroir qui en constitue, dans un réseau d'appels et d'écho, leur solidarité. Ils prennent en effet en compte un monde où le rapport à l'histoire et au social est prédominant et où le sens du tragique en dévoilant toute son ampleur le déborde de toute part. [...] Le récit ne s'achève pas à la fin de chaque roman, bien au contraire, il se prolonge, se recoupe, s'hypertrophie pour laisser libre court, par le biais d'autres textes, à des prolongements de sens nécessaires à la réappropriation de la mémoire⁴⁰.

³⁸ C'est ce qui est également précisé sur la quatrième de couverture.

³⁹ Christiane, Chaulet Achour, « "Cette maudite guerre d'Algérie" : Boulevard de l'abîme de Nourredine Saadi », in *Diacritik*, *op.cit.*

⁴⁰ Yamina, Mokaddem, « Génération du récit et stratégie de sens dans l'œuvre romanesque de Nourredine Saadi », dans Redouane Najib (dir.), *Diversité littéraire en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 238.

Dès lors, bien qu'on puisse lire et comprendre le deuxième roman sans avoir nécessairement lu le premier, de même qu'on peut lire le dernier sans avoir pris connaissance des précédents, il n'est pas hasardeux d'avancer que *Dieu-Le-Fût*, *La Maison de lumière*, *La Nuit des origines* et *Le Boulevard de l'Abîme* sont les éléments d'un même puzzle textuel. De ce point de vue, il aurait été tout à fait judicieux de consacrer toute notre thèse à Nourredine Saadi, en nous penchant sur l'ensemble de sa production romanesque. Mais *Le Boulevard de l'Abîme* n'ayant été publié que presque quatre ans après notre première inscription en thèse, et comme nous n'avons pas exprimé dès le départ le souhait d'étudier la problématique de l'espace chez un seul écrivain, nous nous sommes contenté de *La Maison de lumière* et de *La Nuit des origines* qui nous ont paru, néanmoins, très représentatifs des préoccupations esthétiques et littéraires de leur auteur.

Présente par *Un oued, pour la mémoire*, Fatéma Bakhai est le deuxième auteur qui nous intéresse dans le cadre de cette thèse. Essentiellement romancière, mais également conteuse et essayiste, elle compte à son actif pas moins de sept romans : *La Scaléra* (1990), *Dounia* (1992), *Un oued, pour la mémoire* (1995), *La femme du caïd* (2004), *Izuran I : Au pays des hommes libres* (2006), *Izuran II : Les Enfants d'Ayye* (2008), *Izuran III : Au Pas de la Sublime Porte* (2010).

Si l'on en croit Mounya Belhocine, « cette production romanesque prolifique caractérisée par la diversité des intrigues n'implique pas nécessairement la diversité des thèmes, bien au contraire elle les reproduit⁴¹. » Entendons par là que, en plus d'être foncièrement intratextuelle, toute la pratique romancière de Bakhai se caractérise par le même désir d'histoire, qu'il puisse s'agir de « l'Histoire réelle, de l'histoire fictive ou de l'histoire mythique⁴² ». Ce rapport intense et constant à l'Histoire correspond à un goût avoué de l'auteur pour la connaissance du passé jusque dans les détails de la vie quotidienne :

⁴¹ Mounya, Belhocine, *Étude de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhai*, mémoire de magister sous la direction de Charles Bonn, université de Béjaïa, Juillet 2007, p. 11. Disponible à l'adresse : <http://www.limag.refer.org/Theses/BelhocineMagisterBakhai.pdf>

⁴² *Ibid.*

*L'histoire de mes ancêtres n'intéresse sans doute que moi. Les autres descendants ne veulent pas la connaître. Cette histoire les gêne. Elle les oblige à se regarder sous un autre angle...qui les dérange. Ils préfèrent la stabilité et le confort d'une histoire immédiate qui occulte les épopées vécues par ces aïeux dont on ne revendique pas la mémoire*⁴³ (L'italique est dans le texte).

Dans la droite ligne de ce raisonnement, l'insistance avec laquelle Bakhaï appréhende Oran, sa ville natale, comme un lieu de mémoire vaut la peine d'être remarquée : en plus de constituer le cadre principal de ses quatre premiers romans, l'auteure lui a consacré deux essais à vocation historique, en l'occurrence *Raconte-moi Oran*⁴⁴ et *Oran et ses hommes célèbres*⁴⁵. Eu égard à l'intensité de cette présence, on serait fondé de suggérer ici que Bakhaï est littéralement devenue « l'auteur de sa ville⁴⁶ », selon la terminologie géocritique.

Un oued, pour la mémoire, roman qui n'en est pas vraiment un⁴⁷, retrace, dans une perspective rétroactive, l'histoire d'un vieux immeuble bâti au début des années 1900, sur les hauteurs de la ville, par Madame Boissier qui n'a pas voulu croire à l'existence d'un oued souterrain asséché, à cet endroit précis, malgré les soupçons de son architecte. Selon ce dernier, dans environ cent ans, « l'oued fantôme » pourrait resurgir et entraîner l'effondrement de l'immeuble, ce qui ne se produira qu'à la fin du récit. Entre-temps, la maison change de propriétaires : d'abord héritage du fils d'Angèle, elle servira, durant quelques années, de cabinet pour un médecin venu d'Indochine avant d'être enfin acquise par une indigène au nom d'Aïcha. Celle-ci tient de son grand-père l'histoire de l'oued qu'elle transmet à son tour à sa petite-fille Mounia : c'est là, au bord de l'oued maintenant asséché, qu'un Andalou accompagné de deux lionceaux, a bâti sa maison, la première de toute la ville dont nous comprenons maintenant le nom : « Les Deux Lionceaux, Wahran, Oran⁴⁸ ».

⁴³ Fatéma, Bakhaï, *Les Enfants d'Ayye*, Oran, Dar El Gharb, 2008, p. 7.

⁴⁴ Fatéma, Bakhaï, *Raconte-moi Oran*, Oran, Le Petit lecteur, 2002.

⁴⁵ Fatéma Bakhaï, *Oran et ses hommes célèbres*, Alger, Éditions Alpha, 2016.

⁴⁶ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 253.

⁴⁷ Voir le point « I.1.1 » de notre première partie.

⁴⁸ Fatéma, Bakhaï, *Un oued, pour la mémoire, op.cit.*, p. 21.

À l’instar d’Oran et de Constantine, Alger est le lieu – et parfois le sujet – de plusieurs récits, produits autant par des littérateurs algériens (Djebar, Boudjedra, Djaout, Laredj, etc.) que par des écrivains étrangers (Camus, Gautier, Maupassant, etc.). Samir Toumi, avec *Alger, le cri* édité en 2013, nous offre 165 pages où la mise en texte de soi va de pair avec l’écriture de « cette ville si souvent célébrée, mais jamais de façon aussi “intérieure”, et paradoxale⁴⁹. » La première idée, qui sert de point de départ à tout le récit, est que le narrateur-personnage n’a pas crié à sa naissance ou alors difficilement. D’où cette quête incessante du cri qui traverse le récit de bout en bout, et qui se voit vite dotée d’une dimension collective, pour donner au livre sa complexité tout en lui conférant son épaisseur métaphorique et symbolique.

Ni roman ni autobiographie ni poème en prose, *Alger, le cri* compte parmi les œuvres qui ont marqué la production littéraire algérienne de notre décennie. En plus d’avoir suscité beaucoup d’intérêt dans la presse journalistique, l’auteur a été l’invité de plusieurs universités parmi lesquelles nous comptons Alger 2 qui lui a consacré une journée d’études⁵⁰, animée par une dizaine de doctorants. La rencontre a donné lieu à un ouvrage collectif paru en 2017 aux éditions Barzakh, sous la direction de Yamilé Ghebalou qui soutient, dans son argumentaire, qu’

Une nouvelle littérature algérienne contemporaine se construit progressivement en déplaçant les espaces traditionnels qu’elle a d’abord posés, qu’elle modifie maintenant par sa manière nouvelle d’en disposer, tout en décentrant les pratiques scripturaires qui accompagnent ce changement⁵¹.

Dans cette littérature algérienne contemporaine, « la ville ne se décline plus seulement en termes d’exclusions de classes, de quartiers ; elle devient le support même du récit qui voit en elle et y recherche les différentes formes du “je”

⁴⁹ Hervé, Sanson, « Moins qu’une *Nahda*, plus qu’un “air de flûte” », in *Riveneuve Continents*, N°19, Printemps 2015, p. 17.

⁵⁰ « Écritures algériennes contemporaines : des lieux aux je(ux) du texte. Étude de deux œuvres d’écrivains algériens : *Alger, le cri* de Samir Toumi & *Ravissements* de Ryad Girod », Journée d’étude organisée par Madame le Professeur Yamilé Ghebalou, le 27/04/2015 à l’université d’Alger2, Campus de Ben Aknoun.

⁵¹ 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.

algérien nouveau⁵² [...] ». Alger, pour nous en tenir au cas de Toumi, offre ainsi une trame à partir de laquelle et dans laquelle l'écriture de soi se déploie. Elle n'est pas donnée comme simple décor, comme élément propre à servir la vraisemblance ; elle devient elle-même protagoniste, agent de la fiction. Et c'est précisément pour cette raison que nous avons décidé d'inclure *Alger, le cri* dans notre corpus.

Le point commun aux textes étudiés dans le présent travail est la mise en valeur de l'espace. Celui-ci semble y être construit suivant une logique qui n'est pas celle de son aptitude à référer (même si cela n'est pas totalement exclu) mais celle de sa littéarité. Notre thèse se propose de rendre compte de cette poétique. Dès lors, la question (majeure) qui se pose est la suivante : quels sont les procédés scripturaux qui fondent et structurent cette poétique de l'espace, et quels sont leurs effets de sens, dans *Un oued, pour la mémoire*, dans *Alger, le cri* et dans *La Maison de lumière* et *La Nuit des origines* ?

Nous pensons que les procédés les plus significatifs consistent dans le déploiement massif des figures de rhétorique, la perception (poly)sensorielle, le recours à l'intertextualité littéraire et artistique, la convocation d'un nombre important de mythes et la sollicitation fréquente de la mémoire individuelle et collective. Ainsi, notre thèse sera essentiellement consacrée à l'analyse de ces procédés structuraux internes aux œuvres.

Nos auteurs se démarquent tous les trois de la littérature dite de l'urgence, qui a prévalu au temps du terrorisme islamiste (les années quatre-vingt-dix). Leurs écrits, à l'instar de ceux de Salim Bachi, de Kamel Daoud, d'Amin Zaoui et de Boualem Sansal pour ne citer que ceux-là, apportent « un nouveau souffle⁵³ » au paysage littéraire algérien :

Après la littérature dite de « l'urgence » des années quatre-vingt-dix, qui a trop souvent substitué le témoignage factuel à l'œuvre dite littéraire, la littérature

⁵² *Ibid.*

⁵³ Nous empruntons cette expression à Rachid Mokhtari qui la fait apparaître dans le titre de son ouvrage : *Le Nouveau Souffle du roman algérien. Essai sur la littérature des années 2000*, Alger, Chihab Éditions, 2006.

algérienne de langue française, dans sa diversité thématique et générique, est revenue dans sa plus grande part à un travail sur la forme, que ce soit le tressage linguistique résultant des interactions entre le français, langue d'écriture, et les langues maternelles en usage dans la société algérienne, ou bien l'entreprise de décloisonnement générique auquel se livrent nombre d'écrivains maghrébins⁵⁴.

Hervé Sanson met l'accent, à travers ces propos, sur l'instauration d'une littérature algérienne contemporaine de langue française qui se dit ou se veut délivrée de la pression de l'immédiateté. Rachid Mokhtari explique cet abandon du témoignage brut par l'« attitude de 'distanciation' qu'observent de plus en plus les nouveaux auteurs qui sont venus à l'écriture non par des préoccupations 'politiques' mais par un souci marqué de l'esthétique⁵⁵ ».

Bakhaï, Saadi et Toumi font partie de ces écrivains dont parle Rachid Mokhtari. Cependant, héritiers des pères fondateurs (Kateb Yacine, Mouloud Mammeri, Assia Djebar, etc.), ils demeurent foncièrement habités par le souci de la mise en texte de l'Histoire (immédiate et lointaine), de l'écriture de la mémoire individuelle et collective, de la question de la quête identitaire, elle aussi déclinée en ses deux dimensions, individuelle et collective. L'importance de ces thématiques s'explique notamment par l'actualité politique de l'Algérie, actualité qui n'a jamais cessé d'être douloureuse et tourmentée, de la décennie noire au « printemps arabe ». Par conséquent, si notre étude se veut d'abord une poétique, elle ne saura faire fi des contextes sociohistoriques d'émergence des œuvres qu'elle examine, donc aussi de la valeur mimétique des espaces à analyser : « Il paraît restrictif, voire faux, de nier tout rapport de l'espace référentiel et le texte de fiction, de même qu'il serait ingénu d'évaluer le texte comme une copie conforme d'un réel que l'on tient pour objectif⁵⁶ », déclare Westphal Bertrand.

Ajoutons à ces remarques que l'étude de l'espace dans les œuvres littéraires ne peut se faire indépendamment des autres éléments constitutifs, à

⁵⁴ Hervé, Sanson, « Moins qu'une *Nahda*, plus qu'un 'air de flûte' », in *Riveneuve Continents*, N°19, Printemps 2015, p. 21.

⁵⁵ Rachid, Mokhtari, *Le Nouveau Souffle du roman algérien. Essai sur la littérature des années 2000*, *op.cit.*, p. 29.

⁵⁶ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op.cit.*, pp. 246-247.

savoir des personnages qui l'occupent, des objets qui le composent et des événements qui s'y produisent. Or l'une des caractéristiques de notre corpus réside dans la forte présence des objets, notamment dans les deux romans de Nourredine Saadi. L'écriture de ce romancier prend en effet les objets à bras-le-corps, leur fait une place d'honneur, ce qui nous incite à leur porter un grand intérêt, en liaison bien sûr avec la problématique de l'espace. Les objets apparaissent également chez Toumi et Bakhaï, mais ils y sont moins nombreux, et s'y font plus discrets.

Interroger la signification de ces objets ainsi que les espaces où ils apparaissent ne peut se faire sans référence aux personnages se trouvant en relation avec eux aux plans perceptif, cognitif, émotionnels, etc. Tous ces éléments (objets, personnages, etc.) doivent aussi être situés dans le temps, dans leur histoire. Nous avons donc élaboré un questionnement qui prend en considération les rapports entre l'espace et les autres composantes des textes à étudier :

► Quels imaginaires du corps dans son rapport aux lieux et aux objets sont véhiculés dans les œuvres à l'étude ?

► Quel(s) rôle(s) joue(nt) les lieux et les objets dans la quête identitaire des personnages mis en scène, et selon quels procédés acquièrent-ils une ou plusieurs valeurs symboliques ?

► Comment et dans quelle mesure les lieux et les objets de la fiction contribuent-ils à re-créeer l'Histoire ?

Eu égard à toutes ces interrogations, qui nous permettront de mieux structurer notre réflexion, nous nous proposons d'élargir notre définition de l'espace donnée *supra*, en adoptant celle que propose Florence Paravy, dans son ouvrage intitulé *L'Espace dans le roman francophone contemporain (1970-1990)* :

L'espace romanesque, c'est d'abord l'espace représenté, espace fictif que le texte donne à voir, avec ses lieux, ses décors, ses paysages, ses objets, ses formes, ses personnages en mouvement. [...] Cet ensemble d'objets, de lieux, de mouvements,

de structures spatiales est un carrefour, où se rencontrent et se conjuguent un imaginaire singulier et les déterminations socio-historiques et littéraires qui pèsent sur toute création. Mais l'écriture romanesque s'empare aussi de l'espace comme d'un objet poétique. Elle développe à travers les tropes, les réseaux connotatifs et symboliques, tout un langage spatial particulièrement riche du fait que ces figures reposent par définition sur un transfert, un déplacement sémantique. L'espace signifiant se met alors au service de l'écriture poétique, qui révèle à son tour un imaginaire spatial spécifique et fait surgir un signifié second⁵⁷.

Elle ajoute :

[...] tout discours sur l'espace, notamment le discours littéraire est donc construction signifiante au second degré, qui informe, trie, et hiérarchise le matériau pré-construit offert par le "réel". Il apparaît donc légitimement comme un champ privilégié de significations psychologiques, sociologiques, esthétiques ou philosophiques⁵⁸.

Ainsi formulées, ces définitions nous intéressent. D'abord, parce qu'elles laissent entendre que l'espace n'est qu'au fond qu'« *un ensemble de relations*⁵⁹ » existant entre les lieux, les objets, les actions et les personnages que celles-ci présupposent. On retrouve ici l'idée, chère aux phénoménologues, selon laquelle l'espace est un résultat de l'interaction entre l'homme et le monde, ce qui exclut de le réduire à un simple « contenant ». Ensuite, Paravy ne dénie pas à l'espace littéraire sa valeur mimétique, mais elle le perçoit surtout comme une création poétique, c'est-à-dire comme le fruit d'un imaginaire, d'un travail d'élaboration esthétique impliquant des procédés divers et variés. Finalement, s'intéresser à l'espace dans le récit de fiction c'est non seulement interroger sa constitution mais aussi toute « une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques⁶⁰ » qu'implique le travail du texte sur le référent.

Pour répondre à notre questionnement, nous avons opté pour un plan de travail articulé autour de quatre parties.

⁵⁷Florence, Paravy, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 10-11.

⁵⁸ *Id.*, p.9.

⁵⁹ C'est aussi l'avis de Jean Weisgerber dans *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1978, p. 14.

⁶⁰ Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, *op.cit.*, p. 13.

Comme son titre l'indique : « les lieux et les objets aux seuils des textes : une présence significative », notre première partie propose une lecture de l'espace au niveau des « paratextes » et des *incipit*. Ce choix se justifie par le fait que les « seuils » d'une œuvre de fiction constituent l'endroit où elle est susceptible de révéler comment et pourquoi elle doit être lue. Notre objectif est de démontrer que la présence des lieux et des objets au niveau de ces zones programme une lecture spatiale des textes en question. Nous nous appuyons, dans notre démarche analytique, sur deux notions clés de la théorie de la réception : « l'horizon d'attente » et « le contrat de lecture ».

Dans le monde réel comme dans la fiction, le corps est le support indispensable pour expérimenter et prendre la mesure du monde. C'est pourquoi, notre deuxième partie aborde la problématique spatiale chez nos auteurs à travers le prisme de la relation corps et espace. Nous l'avons construite autour de deux axes principaux. Le premier se concentre sur la question des perceptions sensorielles afin de comprendre comment elles contribuent à dessiner l'espace fictionnel des œuvres à l'étude. Il s'agit également d'étudier les procédés rhétoriques, descriptifs et narratifs impliqués dans l'écriture de cette (poly)sensorialité. Le second, lui, a pour objectif principal de démontrer que l'écriture du corps féminin chez nos auteurs est productrice de plusieurs images spatiales. Nous examinerons notamment l'aspect érotique de cette cartographie corporelle, en lien avec l'imaginaire mythique et symbolique des textes. D'où le titre : « L'espace et le corps : expérience(s) (poly)sensorielle(s) et imaginaire(s) érotique(s) ».

Outre la mythocritique et la psychanalyse freudienne, nous tirerons profit dans cette partie de l'apport de la théorie géocritique, en convoquant quelques-unes de ses notions les plus importantes, à savoir : « la polysensorialité », « l'intertextualité » et « la géographie du désir ».

Intitulée « Espace et quête de soi », notre troisième partie se propose de mettre en évidence le rôle que jouent les lieux et les objets dans la construction identitaire des personnages les plus essentiels de nos œuvres. De manière plus

générale, nous nous posons la question de savoir dans quelle mesure *Un oued, pour la mémoire, Alger, le cri, La Maison de lumière* et *La Nuit des origines* peuvent-ils être lus comme des récits initiatiques. Pour atteindre ces objectifs, nous ferons essentiellement appel à l'anthropologie de l'imaginaire au sens large (les travaux de Gilbert Durand, de Gaston Bachelard, de Mircea Eliade, ...) ainsi qu'à l'apport de la théorie ethnocritique pour les notions de personnage et d'espace liminaires.

Parce que la question de la quête de soi, chez nos auteurs, prend vite une dimension collective, notre dernière partie sera consacrée à l'étude des procédés qui structurent la quête de la mémoire, de l'histoire, de l'identité nationale, dans les quatre œuvres du corpus. En d'autres termes, c'est dans cette partie que nous montrerons que les lieux et les objets de la fiction sont dépositaires de vécus et de souvenirs collectifs, et que, de fait, ils contribuent à re-créeer l'Histoire. Mais si nous l'avons intitulée « Espace sacré et de désir de mémoire », c'est parce que aussi nous voulons démontrer que ces espaces identitaires sont des « espaces sacrés », car fortement investis de mythes et de symboles. Pour ce faire, nous nous référerons abondamment aux travaux de Mircea Eliade sur les mythes et les rites, mais sans oublier de faire ressortir la « dimension stratigraphique de l'espace » dans une optique géocritique, car celle-ci nous semble très opératoire pour l'étude des lieux de mémoire dans les œuvres de fiction.

PARTIE I

LES LIEUX ET LES OBJETS AUX SEUILS DES TEXTES :
UNE PRÉSENCE SIGNIFICATIVE

Je suppose qu'un étudiant veuille entreprendre l'analyse structurale d'une œuvre littéraire. Je suppose cet étudiant [...] assez libre pour oser exploiter ce qu'il peut y avoir en lui de sensibilité structurale, d'intuition des sens multiples ; assez dialectique [...] pour bien se persuader qu'il ne s'agit pas d'obtenir une "explication" du texte, un "résultat positif" (un signifié dernier qui serait la vérité de l'œuvre ou sa détermination), mais à l'inverse qu'il s'agit d'entrer, par l'analyse [...], dans le jeu du signifiant, dans l'écriture : en un mot, d'accomplir, par son travail, le pluriel du texte. Ce héros – ou ce sage- trouvé, il n'en rencontrera pas moins un malaise opératoire, une difficulté simple, et qui est celle de tout début : *par où commencer ?*

Roland Barthes, « Par où commencer ? », *Nouveaux essais critiques*.

L'œuvre littéraire, outre sa valeur intrinsèque, n'existe pas sans lecteur, ou plutôt sans lecture. Celle-ci, loin de se faire de manière aléatoire, se voit toujours conditionnée par un certain nombre de signaux qui relèvent du paratexte (titre, épigraphe, quatrième de couverture, etc.) ou appartiennent au texte (*l'incipit*). C'est ce que confirme Vincent Jouve, dans *Poétique du roman* :

Tout roman, d'une certaine manière, propose à la fois une histoire et son mode d'emploi : une série de signaux indiquent selon quelles conventions le livre demande à être lu. L'ensemble de ces indications constitue ce qu'on appelle le « pacte » ou le « contrat » de lecture. Il se noue à deux emplacements privilégiés : le paratexte et l'incipit¹.

Nourri des travaux de critiques éminents (Genette, Duchet, Grivel, Del Lungo, etc.), Jouve nous invite, même implicitement, à exercer notre vigilance vis-à-vis du paratexte et de *l'incipit*, en ce qu'ils constituent des endroits où le roman est susceptible de révéler comment et pourquoi il doit être lu. Rappelons, à ce propos, que nous avons choisi de travailler sur l'espace, et précisons, à cette même occasion, que cet élément impose sa présence aux seuils des œuvres que nous avons choisies.

Nous nous proposons donc de montrer, dans la présente partie, que la présence des lieux et des objets au niveau des paratextes et des *incipit* nous invite à aborder la lecture critique de notre corpus dans une perspective spatiale. Pour ce faire, nous nous référerons essentiellement, mais pas exclusivement, aux travaux de Gérard Genette, de Claude Duchet et d'Andrea Del Lungo, qui font autorité en la matière.

I. Étude paratextuelle

Nous savons qu'une œuvre littéraire se présente accompagnée d'« un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations² », auxquelles Genette donne le nom du « paratexte ». Celui-ci inscrit l'œuvre dans le champ littéraire (au sens de

¹ Vincent, Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 9.

² Gérard, Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », N° 473, [2002] 1987, p. 7.

Bourdieu), présente le texte et oriente sa lecture. Vincent Jouve, fournissant quelques exemples concrets, ne dit pas autre chose quand il écrit:

Eu égard à sa fonction de présentation, le paratexte est le lieu où se noue explicitement le « contrat de lecture ». [...]. Le paratexte, en donnant des indications sur la nature du livre, aide le lecteur à se placer dans la perspective adéquate. [...]. Un titre comme *Madame Bovary* invite le lecteur à accorder une importance particulière à la situation conjugale de l'héroïne. Des illustrations comme celles que l'on trouve sur la couverture du *Petit Prince* de Saint-Exupéry imposent une représentation du personnage principal et du monde où il évolue : la naïveté du trait et le recours aux couleurs primaires tracent les contours d'un univers enfantin qui reçoit la pleine adhésion de l'auteur³.

La notion de « contrat de lecture » évoquée ici établit un pont vers la notion d'« horizon d'attente » chère à l'esthétique de la réception. Jauss la définit comme étant :

le système de références objectivement formulables qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne⁴.

Jean-Yves Tadié, quant à lui, corrobore ces propos, quand il écrit que « la paratextualité, qui est la relation d'un texte avec ce qui l'accompagne (titres, préfaces, notes, épigraphes, illustrations, prière d'insérer) est l'un des lieux privilégiés de l'action de l'œuvre sur le lecteur⁵. »

Andrea Del Lungo, enfin, estime au terme de son étude critique du *Seuils* de Genette que « tout texte liminaire ouvre des sens possibles et dispose autour du texte non pas un mode d'emploi, mais une constellation de sens sur laquelle fonder l'interprétation⁶. »

De toute évidence, les avis de la critique convergent à montrer que l'importance du paratexte, tant du point de vue de la lecture que de

³ Vincent, Jouve, *Poétique du roman*, *op.cit.*, p.10.

⁴ Hans Robert, Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard [trad.fr.], 1978, p. 54.

⁵ Jean-Yves, Tadié, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, coll. « Agora », 2009, [1987], p. 246.

⁶ Andrea, Del Lungo, « *Seuils*, Vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », in *Littérature*, n°155, 2009/3, p. 111. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2009-3-page-98.htm>

l'interprétation, mérite d'être prise au sérieux. Nous nous plaçons volontiers, dès lors, du côté des lecteurs avertis, afin de montrer comment et dans quelle mesure les « seuils » de nos œuvres nous invitent à une lecture spatiale de celles-ci. Cédons, donc, la parole au « paratexte ».

I.1. Étude titrologique

L'importance du titre dans le champ de la critique littéraire n'est plus à démontrer ; les travaux de Claude Duchet, Gérard Genette et Henri Mitterand, pour ne citer que les plus connus, ceux auxquels nos analyses seront largement redevables, en ont abondamment apporté la preuve. Ce champ d'investigation a été nommé « titrologie » par Claude Duchet, dans une étude assez connue. On y trouve la définition suivante :

[...] le titre de roman est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent, nécessairement, littérarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman⁷.

Duchet reconnaît au titre deux fonctions fondamentales : une fonction poétique (centrée sur le message) et une fonction conative (centrée sur le destinataire). La première montre que « le titre a sa littérarité, atout mnémonique, caution d'une certaine qualité textuelle⁸ » ; la seconde concerne la fonction séductive, car le titre doit également attirer l'attention, inciter à l'achat et à la lecture.

Mais, c'est Genette⁹ qui a mis en évidence, de façon plus exhaustive, les fonctions du titre. Il en a proposé quatre principales : la fonction de désignation ; la fonction descriptive ; les valeurs connotatives ; la fonction séductive.

La fonction de désignation¹⁰ : Il est largement admis qu'un titre sert d'abord à désigner un livre, à le nommer. Il est donc à l'objet-livre ce que le nom

⁷ Claude, Duchet, « “ *La fille abandonnée* ” et “ *La Bête humaine* ” : éléments de titrologie romanesque », in *Littérature*, N° 12, Décembre 1973, p. 50.

⁸ *Id.*, p. 67.

⁹ Gérard, Genette, « Les titres », dans *Seuils, op.cit.*, pp. 59-106.

propre est aux humains. C'est la raison pour laquelle Vincent Jouve le considère comme la « carte d'identité¹¹ » de l'œuvre.

La fonction descriptive¹² : Cette fonction consiste à décrire l'œuvre à lire, en en fournissant des renseignements sur le contenu, sur la forme ou sur les deux à la fois. Pour adopter la terminologie de Genette, inspirée des travaux des linguistes, nous dirons que nous pourrions avoir « un titre thématique¹³ » (évoquant le contenu), « un titre rhématique¹⁴ » (décrivant la forme) ou « un titre mixte¹⁵ » (comportant un élément thématique et un élément rhématique). Il est utile de rappeler que pour les linguistes, le thème désigne ce dont on parle et le rhème ce qu'on en dit. Selon ces distinctions, *Le Père Goriot* de Balzac est un titre thématique ; *Les Douze Contes de minuit* de Bachi est un titre rhématique ; *Le Livre du rire et de l'oubli* de Kundera est un titre mixte.

En cas d'un titre thématique, plusieurs cas de figure peuvent se présenter :

-Un titre *littéral* désignant clairement, « sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre¹⁶ ». C'est le cas des titres comme *Phèdre*, *Paul et Virginie*, *La Terre*.

-Un titre *métonymique* s'attachant à un élément « moins indiscutablement central (*Le Père Goriot*), parfois délibérément marginal¹⁷ », comme *Le Chien d'Ulysse* de Bachi.

-Un titre *métaphorique* décrivant le contenu du texte de façon symbolique¹⁸ : *Le Rouge et le Noir* de Stendhal.

¹⁰ Gérard, Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 83.

¹¹ Vincent, Jouve, *Poétique du roman*, *op.cit.*, p. 11.

¹² *Id.*, p. 12.

¹³ Gérard, Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 85.

¹⁴ *Id.*, p. 89.

¹⁵ *Id.*, p. 92.

¹⁶ *Id.* p.86.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

-Un titre *antiphrastique*, enfin, quand « le titre fait antithèse à l'œuvre¹⁹ ». À titre d'exemple, « *La Joie de vivre* pour le roman le plus sombre de Zola²⁰. »

Les valeurs connotatives : Elles tiennent à « *la manière* dont le titre, thématique ou rhématique, exerce sa dénotation²¹ ». Plus précisément, il s'agit de

toutes les significations annexes véhiculées par le titre indépendamment de sa fonction descriptive. Les connotations d'un titre sont, bien sûr, d'ordre très divers et il est impossible d'en donner une liste exhaustive. Un titre peut évoquer aussi bien la manière propre à un auteur qu'une époque ou un genre, voire, avec ironie ou déférence, une filiation littéraire. [...] Les titres qui comprennent une référence datée – *Quatrevingt-treize* de Hugo, *Les Chouans ou la Bretagne en 1799* de Balzac – connotent souvent le genre « roman historique »²².

La fonction séductive²³ : Elle consiste à mettre en valeur l'ouvrage, pour donner au lecteur l'envie de l'acheter et de le lire.

Il nous faut insister sur la place cardinale du titre dans l'ensemble de l'appareil paratextuel. Certes, il peut parfois présenter une certaine opacité, mais il n'en demeure pas moins qu'il constitue une clef interprétative. En conséquence, c'est de cette clef que nous nous proposons de nous servir en premier, afin de tenter de pénétrer dans la demeure de nos textes, en nous montrant attentif à ce qui, sur le *titre-porte*, pourrait se dire de l'espace.

I.1.1. Un oued, pour la mémoire : un titre spatio-temporel

Élaborée par Bakhtine, sous l'influence de la physique einsteinienne, « [la] théorie du chronotope [...] préconise l'inséparabilité des dimensions spatiales et temporelles dans les œuvres littéraires²⁴ ». La définition que notre théoricien nous donne le souligne bien :

¹⁹ Gérard, Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 87.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Id.* p. 93.

²² Vincent, Jouve, *Poétique du roman*, *op.cit.*, p. 14.

²³ Gérard, Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 95.

²⁴ Janice, Best, « Pour une définition du chronotope : l'exemple de "Notre-Dame de Paris" », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, N°6, Novembre-Décembre 1989, p. 960. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.jstor.org/stable/40529926>.

Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par ‘‘temps-espace’’ : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu’elle a été assimilée par la littérature. [...]. Ce qui compte pour nous, c’est qu’il exprime l’indissolubilité de l’espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l’espace). Nous entendons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d’autres sphères de la culture²⁵.

Dans un travail consacré à *Germinal* de Zola, Henri Mitterand s’est livré à un examen critique de ces observations. Selon lui, des titres comme *Germinal*, *À la recherche du temps perdu*, *Voyage au bout de la nuit* sont « des titres en soi chronotopiques²⁶ », en ce qu’ils forment « un métadiscours ininterrompu sur le temps-espace du roman²⁷ ». Ainsi, Mitterand montre que même sans la dénomination, « la chronotopie » a toujours été au cœur de la réflexion sur l’esthétique romanesque ; les écrivains en ont intuitivement saisi l’importance et l’ont symboliquement représentée²⁸, et ce depuis leurs titres.

Ne dérogeant pas à la règle, le texte de Bakhaï affiche sur sa première de couverture un titre littéralement spatio-temporel : *Un oued, pour la mémoire*. Chronotopie, par excellence, ce titre est composé d’un opérateur spatial, « Un oued », et d’un opérateur temporel, « la mémoire ».

Au plan syntaxique, la solidarité de ces deux éléments est assurée par la préposition « pour » introduisant ce que l’on propose d’atteindre : « la mémoire ». L’oued semble donc destiné à remplir une fonction mémorielle, comme l’atteste le complément circonstanciel de but : « pour la mémoire ». Sur le plan typographique, « oued » et « mémoire » sont tous deux mis en caractère gras, comme pour mieux attirer l’attention sur ce rapport qui s’établit entre eux.

Déterminante, la virgule qui double la préposition « pour » contribue à la mise en exergue de l’oued en question. En imposant une petite pause à la lecture,

²⁵ Mikhaïl, Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman : Essais de poétique historique », dans *Esthétique et théorie de réception*, Paris, Gallimard [trad. Fr.], 1978 [1975], p. 237.

²⁶ Henri, Mitterand, « Chronotopies : la route et la mine », dans *Zola. L’Histoire et la Fiction*, Paris, PUF, coll. Écrivains, 1990, p. 190.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Id.* p. 189.

elle maintient tant soit peu l'attention du lecteur focalisée sur le syntagme « Un oued ». Cet élément se trouve, dès lors, davantage mis en valeur.

Cette mise en relief relève également d'une stratégie commerciale, car, en les voyant ainsi mis en exergue, le lecteur potentiel ne pourrait que s'interroger sur la relation existant entre l'oued et la mémoire collective. Ce titre affiche donc des « éléments d'intérêts romanesques », tout en gardant une part du mystère, laquelle est destinée à appâter le lecteur, l'inciter à l'achat et à la lecture. « Bref, titre et roman sont en rapport de complémentarité et proclament leur indépendance : l'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé, jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin, et clé de son texte ²⁹» rappelle Duchet.

L'emploi de l'article indéfini « Un » appelle un autre commentaire. Si, au seuil du texte, le lecteur ignore encore de quel oued il s'agit, cette ignorance concerne également la plupart des personnages du roman : seuls Aïcha et son grand-père en possèdent le secret.

Nous devons également souligner que nous avons affaire à un titre métonymique, qui passe sous silence un autre élément important du récit : « le vieil immeuble de la rue en pente ». Le texte retrace en effet l'histoire de cet immeuble bâti en 1908, à l'extrémité d'une rue en pente, dans la ville d'Oran. Madame Boissier a sous-estimé, malgré l'inquiétude de l'architecte et les avertissements du géologue chargés de la construction, le pouvoir destructeur d'un oued souterrain asséché qui avait existé là où elle avait décidé d'ériger son immeuble cossu :

Madame Angèle Boissier, avertie du danger qu'il y avait peut-être à bâtir son immeuble à cet endroit, reprocha à son architecte de vouloir retarder les travaux ; elle le soupçonna même, un instant, de l'entraîner à engager des dépenses supplémentaires avec la complicité de son ami le géologue.
-Quels risques ! Voulez-vous m'expliquer ? lui avait-elle demandé avec agacement.

²⁹ Claude, Duchet, « “ La fille abandonnée ” et “ La Bête humaine ” : éléments de titrologie romanesque », in *Littérature*, N° 12, Décembre 1973, p. 51.

-Et bien, s'il y a réellement un oued au-dessous, ses eaux peuvent grossir après de fortes pluies par exemple et venir ronger les fondations et...

-Monsieur ! l'avait-elle interrompu, d'abord rien ne prouve qu'il y a ici un oued, et si oued il y a, je ne le crains pas ! Voilà trente ans que je vis dans ce pays et les oueds, je les connais ! Quant aux pluies diluviennes que vous redoutez, je n'en ai jamais vues ! À supposer même, que chaque année l'oued fantôme vienne lécher les solides fondations que vous m'avez promises, combien de temps faudrait-il pour que l'immeuble s'effondre ?

-Cent ans, peut-être moins, on ne peut savoir vraiment...

Madame Angèle Boissier était partie d'un éclat de rire qui fit trembler l'architecte de colère retenue devant cette femme un peu vulgaire mais qui payait si bien (p.9).

Cet extrait révèle l'attitude de Madame Boissier vis-à-vis de l'oued en question ; elle s'en soucie guère et va jusqu'à le qualifier de « fantôme », comme une de ces choses futiles, irréelles, chimériques dont il ne faudrait s'inquiéter : « [...] rien ne prouve qu'il y a ici un oued, et si oued il y a, je ne le crains pas ! » dit-elle.

La disposition typographique³⁰ du titre mérite qu'on s'y attarde. Donné sous une forme pyramidale constituée de quatre éléments linguistiques disposés de façon verticale (*Un/ oued, / pour la/ mémoire*), l'un sur l'autre, ce titre dessine, un peu à la lumière d'un calligramme, l'image du vieil immeuble de la rue en pente. Cet espace aurait pu trouver une place plus visible dans le titre, en y apparaissant littéralement, mais il a été plutôt dessiné, du moins esquissé, à l'aide des mots constitutifs du titre. La répartition de ces mots en **quatre** groupes disposés verticalement rappelle les **quatre appartements principaux** de l'immeuble :

Il entreprit donc de transformer l'hôtel particulier en immeuble de rapport. Et c'est ainsi que l'immeuble de la rue en pente abrita par le fait de monsieur Antoine Boissier quatre appartements confortables sur deux étages plus un cinquième plus petit au rez-de-chaussée destiné, selon les plans, au gardien chargé de l'entretien (p. 13).

En lui faisant ainsi une place dans le titre, l'écrivaine ou peut-être l'éditeur nous signifie que l'immeuble est un des éléments narratifs essentiels du récit. Cependant, force est de constater que cette présence n'est qu'allusive : ce n'est

³⁰ Se rapporter à l'annexe 1.

plus l'oued qui est un « fantôme », mais c'est l'immeuble qui se fait présence fantomatique dans ce titre. Pourtant, dès que la narration aura commencé, l'immeuble sera ostensiblement présent, s'offrira à tous les regards, tandis que « l'oued fantôme » restera longtemps souterrain, caché : « Il a vieilli, s'est rétréci, s'est desséché » (p.21), « Il se cache » (p.21), « L'oued a disparu » (p.21), « on l'a enseveli » (p.82). Il est néanmoins vrai que tout le récit s'élabore comme le combat de cet oued enseveli pour rejaillir à la surface : « L'oued devra agir seul. Il ne saurait tarder. Il a déjà tant fait pour revoir la lumière » (p. 118). À la fin du texte, l'immeuble s'effondre, l'oued resurgit, ravivant la mémoire de ceux qui l'ont oublié. Ainsi, nous pouvons dire qu'*Un oued, pour la mémoire* est un titre proleptique.

On ne peut parler de mémoire sans parler d'Histoire : « les lieux de mémoire sont des lieux d'histoire³¹ », affirme Pierre Nora. C'est la raison pour laquelle nous dirons que notre titre apporte également un « horizon historique³² », au sens de Duchet : il annonce un récit qui fera la part belle à l'Histoire. Ici, il convient de souligner que tandis que les éditions L'Harmattan (1995) et les éditions Alpha (2014) placent le texte de Bakhaï dans la catégorie « roman », l'édition que nous utilisons, en l'occurrence Dar El Gharb, se caractérise par l'absence totale d'une indication générique. Tout se passe comme si cette édition laissait entendre par la page de son titre qu'il pourrait bien s'agir d'un récit mémoriel ou d'un roman historique, et laisse les lecteurs en juger. En définitive, nous avons affaire à un titre mixte, à la fois « thématique » et « rhématique », comportant une désignation du thème et une désignation du genre.

Cependant, une réserve est à émettre : cette omission en dit long sur l'hybridité générique qui caractérise ce texte difficile à classer. Duchet considère

³¹ Pierre, Nora, « Entre Mémoire et Histoire : La problématique des lieux », in *Les lieux de mémoire* : I. *La République*, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1984, p. 35.

³² Claude, Duchet, « L'illusion historique : L'enseignement des préfaces (1815-1832) », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, N° 2-3 : *Le Roman historique*, Mars-Juin 1975, p. 248.

l'absence totale d'une désignation comme « un degré zéro³³ » de classement dans le champ du roman historique. Par cette omission, le texte affirme, dès sa première de couverture, sa liberté tant envers le genre romanesque que vis-à-vis du discours de l'Histoire officielle.

Ce qu'il faut tirer de ces observations, c'est que le chronotope inscrit dans le titre, celui qui travaille le récit en profondeur, est celui des « origines » : le texte promet de « renouer avec ces temps anciens que la petite fille [Aïcha], éblouie, imaginait comme un âge d'or dont elle serait à jamais exclue » (p. 17). De plus amples commentaires lui seront consacrés, dans nos chapitres ultérieurs.

Revenons à Mitterrand. Ce critique souligne que

[la] théorie du chronotope est une théorie du temps romanesque plus que de l'espace romanesque. Il faut bien prendre garde à cela, et ne pas se laisser tromper par l'adjectif *spatio-temporel* qu'on trouve aussi dans les traductions françaises de Bakhtine et qui renverse l'ordre de subordination de ces deux facteurs³⁴.

En d'autres termes, « chronotope » équivaut au « temps-espace » et non pas à l'espace-temps, ce qui implique une subordination de l'espace au temps³⁵, selon Mitterrand. Or, dans le cas qui nous occupe, l'opérateur spatial, « Un oued », est mis en relief et vient avant le second syntagme constitutif du titre, « pour la mémoire ». En d'autres termes, l'élément spatial n'est pas déchu au second rang en faveur de l'élément temporel. C'est ainsi que le titre valorise l'espace aquatique, orientant *ipso facto* la lecture autour de lui.

Le titre *Un oued, pour la mémoire* tisse, enfin, des rapports intratextuels avec les autres titres de l'écrivaine, notamment sa trilogie *Izuran*³⁶. Ce terme signifie, en français, « racines ». Les trois volumes se proposent en effet de retracer, par le biais d'une écriture qui mêle Histoire et fiction, le passé de l'Algérie, de la préhistoire jusqu'à la veille de la colonisation française. Ainsi, on

³³ *Ibid.*

³⁴ Henri, Mitterrand, « Chronotopies : la route et la mine », *Zola. L'Histoire et la Fiction, op.cit.*, p. 181.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Cette trilogie est constituée de : *Izuran I : Au pays des hommes libres* (2006) ; *Izuran II : Les Enfants d'Ayye* (2008) ; *Izuran III : Au pas de la Sublime Porte* (2010).

retrouve le goût de la romancière pour l'écriture de la mémoire collective et de l'Histoire lointaine de l'Algérie. Il s'agit d'un projet d'écriture commun à plusieurs romanciers de sa génération, comme Salim Bachi et Nourredine Saadi.

I.1.2. *Alger, le cri* : la polysémie du titre-espace

La première œuvre de Samir Toumi, *Alger, le cri*, est nommément mise en relation avec un espace attesté dans la géographie du hors-texte : Alger, la capitale algérienne. Dès lors que cette relation existe, on s'attend « non pas à une construction *ex nihilo*, mais à la reconfiguration d'un réalème, à la mise en forme d'une ou de plusieurs de ses virtualités³⁷. » De plus, en lui faisant une place d'honneur dans le titre, alors que d'autres espaces sont également mis en texte (notamment Tunis), le toponyme « Alger » induit un horizon d'attente selon lequel la ville éponyme serait au centre du récit.

Avant même d'entamer la lecture, la quatrième de couverture valide cette hypothèse : « Le narrateur, se dévoilant au fil des pages, raconte sa ville, qu'il fuit parfois pour Tunis, mais regagne toujours ». Outre le « cri » sur lequel nous reviendrons, la ville natale constitue en effet l'un des thèmes dominants et fournit l'espace principal du récit. Le « je » déambulateur l'évoque par sa baie, son jardin emblématique (« Jardin d'Essais »), ses noms de quartiers (« Bab-el-Oued », « la Place des Martyrs », etc.), de rues (« la rue Didouche Mourad », « rue Meissonnier », « la rue Ben M'hidi », « Tunnel des Facultés », etc.) et d'édifices (« Château des Deux-Moulins », « Madame l'Afrique », « l'Aérohabitat », etc.).

L'opérateur spatial « Alger » se décline donc en plusieurs toponymes qui participent largement dans l'ancrage référentiel du récit : « Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet toponymique qui

³⁷ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op.cit., p. 169.

court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai³⁸ », affirme Mitterrand.

Cependant, on ne peut négliger la présence d'un autre élément dans le titre, à savoir le syntagme nominal « le cri », qui constitue un premier indice de fictionnalisation. De par sa polysémie, le « cri » intrigue, séduit, soulève une interrogation : « crier contre qui ? contre quoi ? pour qui et pour quoi ? » (p. 91). C'est la grande énigme du titre, de son épaisseur métaphorique aussi, qui incite à l'achat et à la lecture.

Ambivalent par essence, le cri peut exprimer la naissance ou la mort, la jouissance ou la douleur, la joie ou la colère, l'espoir ou le désespoir, la fête ou la guerre, etc. Et c'est peut-être en raison de cette aptitude à exprimer les idées les plus contradictoires que le terme « cri » a été choisi pour tenter de *dire* une ville à la fois fascinante et répugnante, belle et nauséabonde, dangereuse et sensuelle. Une ville surnommée « *El Bahdja* » mais qui, en réalité, échappe à tout et à tous : « Alger est indicible³⁹ » affirme Rachid Boudjedra. D'ailleurs, dans la quatrième de couverture, il est question d'une ville « entre amour et haine ».

En effet, quiconque lit le livre découvre que la mise en texte d'Alger est adossée à une poétique de l'antithèse/l'oxymore qui est une de ses caractéristiques dominantes : « Passer de l'amour à la haine, puis de la haine à l'amour, c'est le youyou épuisant des sentiments que vous inspire la ville » (p.27).

Notons également que le cri peut être humain, animal ou les deux à la fois, c'est pourquoi nous pouvons dire que le titre contient une animalisation et une prosopopée à peine voilées. De fait, si Alger n'est pas coupée de ses bases réalistes, l'ampleur des procédés d'anthropomorphisation et de bestialisation tend à prendre le dessus : « Alger s'engouffre en moi et me crie, au milieu des jasmins et du ciel toujours bleu égal de Tunis : *reviens !* » (p.50).

³⁸ Henri, Mitterrand, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986 [1980], p. 194.

³⁹ Rachid, Boudjedra, « La fascination algéroise », Préface à l'ouvrage de Kassoul Aïcha, *Alger en toutes lettres*, Alger, RSM, 2003, p. 7.

Cette poétique de bestialisation nous laisse penser que ce qui est suggéré à travers « le cri » c'est le caractère terrifiant et diabolique d'Alger : labyrinthique, ainsi qu'on l'a toujours décrite, elle est habitée par un monstre, précisément par un serpent géant et terrifiant. Le recours à un animal aussi effroyable rend compte de l'ampleur de la tyrannie qu'exerce Alger sur ses habitants, en général, et sur le narrateur-personnage, en particulier. C'est dans ce sens d'ailleurs qu'il dit : « C'est le sang qui coule à Alger, jamais les larmes, il y va de notre allégeance au serpent, notre bourreau » (p.61).

Cela dit, il vaut la peine de rappeler que le serpent est « un symbole universel dont la présence est palpable dans une vaste majorité de rites, de mythes et de cultures aux quatre coins du monde⁴⁰ ». Il est de tous les animaux, « celui dont la symbolique est la plus riche et la plus intéressante⁴¹. » Si l'on ajoutait à ces observations que « le cri est à la fois la première réalité verbale et la première réalité cosmogonique⁴² », on soutiendrait, sans peine, que le titre comporte une mythification, à peine voilée, de la capitale algérienne.

Mettons, à présent, le titre avec son contexte sociohistorique d'émergence. Nous savons que dans les premières années de notre décennie, le monde arabe s'est révolté contre ses dirigeants. Ces émeutes, appelées à tort ou à raison « printemps arabe », eurent pour ferment le « *ras-le-bol* » (p.157), et pour causes l'injustice sociale, la corruption généralisée et tous les méfaits de l'oligarchie. Dans cette optique, le « cri » dont il est question dans le titre ne peut qu'être qu'un cri de colère, de douleur, exprimant un *ras-le-bol* général. Et « Alger », dès lors, peut être interprétée comme une métonymie de ses habitants, voire de tous les Algériens – par extension : « Alger se met en scène adaptant son décor à la colère. [...] J'écoute les conversations dans la rue, *ras-le-bol*, *ras-le-bol*, *ras-le-bol*, le cri des jeunes émeutiers porte notre cri » (p.157).

⁴⁰ Jean, Sadaka, *Le Serpent. Symboles, mythes et caractères*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2014, p.9.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Gaston, Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Édition numérique réalisée en 2013 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, p. 261. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca/>

Parce qu'elle crie de colère et de douleur, parce qu'elle est en proie à la violence historique, la blancheur d'Alger est souillée, immanquablement : désormais, elle ne peut être désignée ni par « *El Bahdja* » ni par « *El Baïda* ». Ainsi, de même que le titre affiche une volonté de mythification de la ville, de même il apporte un horizon de démythification : « D'une tempête à l'autre, d'une colère à l'autre, le bleu a viré au noir » (p. 161).

Forgé sur le modèle d'*Alger l'amour*⁴³, le titre remplit, enfin, une « fonction mnésique » dans le sens prôné par Christiane Achour et Amina Bekkat, dans *Convergence critique II* :

Si le titre travaille sur du déjà familier au lecteur, on pourra dire qu'il sollicite la fonction mnésique (...). Pour apprécier cette fonction (...), il faut avoir une connaissance plus large des titres antérieurs ainsi que des titres d'une époque, ce que l'on peut nommer l'intertexte des titres⁴⁴.

« *Alger, le cri* » s'inscrit dans le long paradigme des titres qui ont immortalisé, artistiquement, la capitale algérienne. Mais si Toumi ne fait pas œuvre de pionnier, la polysémie du terme « cri » laisse entrevoir, au niveau de la page de titre, ce que son œuvre aurait d'atypique. Bien entendu, seule une lecture approfondie du récit lui-même pourrait rendre compte de ses spécificités. C'est ce que nous ferons au cours de cette thèse.

I.1.3. *La Maison de lumière* : un titre spatio-objectal

La Maison de lumière est un titre thématique, car il renvoie au sujet central du roman : une demeure nommée *La Maison de lumière* dont le lecteur suit l'histoire, de sa fondation à l'époque ottomane jusqu'aux années 1990.

Il convient de constater, tout d'abord, que l'auteur a inscrit son nom dans ce titre : « lumière » est la traduction littérale du mot arabe « **Nour** » qui correspond à la première syllabe du prénom de l'auteur **Nourredine**. Ce dernier signifie littéralement « **lumière** de la religion ». Ce procédé n'est pas tout à fait le fruit du hasard. Nous pensons, au contraire, que l'auteur a laissé délibérément son

⁴³ Alain, Vircondelet, *Alger l'amour*, Paris, Presses de la Renaissance, 1982.

⁴⁴ Amina Bekkat et Christiane Achour, *Clefs pour la lecture des récits. Convergences critiques 2*, Blida, Editions du Tell, 2002, p. 73.

empreinte dans le titre qu'il a choisi, comme pour signifier, dès le seuil de son roman, qu'il s'agissait d'une maison autobiographique. En d'autres termes, *La Maison de lumière* aurait existé, l'auteur y aurait vécu. Cette hypothèse gagnera en crédibilité si nous faisons dialoguer ce titre avec les autres éléments paratextuels du roman, à savoir la quatrième de couverture, la dédicace et les épigraphes sur lesquels nous préférons, toutefois, revenir ultérieurement : « le modèle de cette maison existait ⁴⁵ », affirme Christiane Chaulet-Achour. *La Maison de lumière* se donne donc à lire, dans un premier temps, comme l'équivalent de *La Maison de Nourredine*.

Ne perdons pas de vue, cependant, que l'œuvre en question se réclame d'un genre très enclin à l'affabulation : le roman. Dès lors, il est essentiel de réexaminer notre titre, afin de mettre au jour ses autres significations.

Commençons par souligner que l'opérateur spatial « Maison » est accompagné de l'article défini « La ». Sémantiquement parlant, l'usage de ce type d'article établit un rapport de familiarité avec le lecteur, en l'installant dans du « déjà dit », du « déjà nommé⁴⁶ ». Le chercheur africain Mukala Kadima-Nzuzi ne dit pas autre chose quand il écrit que :

Oltre le fait que la présence du défini dans l'intitulation d'une œuvre suppose que la détermination sera apportée par le texte lui-même, il faut reconnaître que l'exclusivité que réserve l'usage de l'article défini aux termes qu'il accompagne confère à ces termes ce que les grammairiens appellent la « notoriété ». Qu'est-ce alors que la « notoriété » sinon le fait que l'objet dont il est question [...] est « connu du locuteur, ou du locuteur et du destinataire, ou connu en général »⁴⁷.

Tout lecteur, pour peu qu'il ait un minimum de culture religieuse, penserait au monde céleste, au « Paradis de Dieu ». Car, dans le Coran comme dans la Bible, la lumière est un attribut de l'Éden, de Dieu, de l'éternité, bref, du divin.

⁴⁵ Christiane, Chaulet-Achour, « Dossier sur *La Maison de lumière* de Noureddine Saadi, "Du réel et de l'emblématique", in *Algérie Littérature/Action*, n°39-40, mars-avril 2000, p. 4 pour la version PDF disponible à l'adresse : www.revues-plurielles.org.

⁴⁶ Henri, Mitterand, « Les titres des romans de Guy des Cars », in *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p.93.

⁴⁷ Mukala, Kadima-Nzuzi, « Introduction à l'étude du paratexte du roman zaïrois », in *Cahiers d'études africaines*, Vol 35, N° 140, 1995, pp. 901-902. Article disponible en ligne à l'adresse : http://www.persse.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1995_num_35_140_1885.

Ainsi, la « Maison » se donnerait à lire autrement que comme un simple espace destiné à abriter les personnages : « S'il y a sur cette terre un paradis pour le regard, il sera à toi, maître ! » (p. 20) dit le conducteur des travaux au vizir du Dey, son premier propriétaire.

Positivement connotée, car associée à la vie comme à la joie de vivre, « *la lumière* » dote le titre d'une valeur euphorique qui laisse présager d'un univers romanesque paisible et serein : « La lumière symbolise constamment la vie, le salut, le bonheur accordés par Dieu [...], qui est lui-même lumière⁴⁸ ». Pourtant, force est de constater que la Maison est en permanence associée à la mort, et ce depuis sa fondation : « Dieu, pourquoi cette maison est-elle habitée par la mort avant même d'être occupée ? » (p.59) s'interroge Rabah Ouakli. Nous pouvons induire que *La Maison de lumière* est aussi un titre antiphrastique.

D'après le *Dictionnaire des symboles*, « [l]a lumière symbolise la force qui donne et ôte la vie⁴⁹ . » *La Maison de lumière* serait donc l'équivalent de cet autre titre qui aurait été possible mais qui avait été écarté : *La Maison de la mort*.

Nous pouvons deviner les raisons pour lesquelles l'auteur a préféré *La Maison de lumière* à *La Maison de la mort*. Véhiculant des valeurs fortement dysphoriques, de par le terme « *mort* » qu'il contient, un titre comme *La Maison de la mort* aurait été, de notre point de vue, peu attractif pour remplir sa fonction séductive. Répulsif à bien des égards, il aurait peut-être heurté le lecteur qui, sollicité sous un angle négatif, se serait détourné de l'achat et de la lecture du roman. Encline à l'euphorie, la lumière, au contraire, est à même de mettre en valeur le roman, attirer l'attention du lecteur, exciter sa curiosité et l'inciter à l'achat et à la lecture.

Outre cet enjeu commercial, la richesse sémantico-symbolique de la lumière permet à l'auteur de doter son titre d'une dimension plurielle, qui nous met en garde contre une lecture naïve et purement référentielle du texte ;

⁴⁸ Jean, Chevalier & Alain, Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 588.

⁴⁹ *Id.*, p.589.

contrairement au terme « mort » qui, dans ce contexte, n'aurait pu exprimer qu'un sens univoque.

Toujours sur un plan connotatif, la lumière comporte le sème de blancheur. Or, Nourredine Saadi a vécu une bonne partie de sa vie à Alger la Blanche. Compte tenu de ces faits, nous pouvons voir, dans son titre, une allusion à la Blancheur de la ville ainsi qu'à la cité elle-même. La quatrième de couverture vient d'ailleurs confirmer cette hypothèse, en précisant que la demeure en question est une maison mauresque construite par le vizir du Dey d'Alger.

Par ailleurs, une question se soulève : pourquoi l'auteur a-t-il attribué à sa demeure une caractéristique habituellement utilisée pour désigner cette ville ? Pourrions-nous y voir d'ailleurs, par extension, une allusion au blanc (du drapeau) de l'Algérie ? Quel lien peut-on faire entre l'espace domestique, la ville et le pays ? Il est certes prématuré d'apporter des réponses, mais l'hypothèse qui associe la lumière de la maison au blanc de l'Algérie est tout à fait envisageable, ne serait-ce que parce qu'Alger, la ville blanche selon le stéréotype orientaliste, est une ville algérienne.

De plus, l'intertextualité nous fait penser au *Blanc de l'Algérie* d'Assia Djébar. Dans l'article⁵⁰ qu'elle a consacré à ce roman, Belhocine Mounya, enseignant-chercheur à l'université de Bejaia, souligne qu'Assia Djébar s'est assigné une entreprise de témoignage de la tragédie algérienne, celle des années 1990, en déployant une isotopie de la mort reliée à la couleur blanche. Or non seulement nous avons déjà souligné que le thème de la mort investit fortement *La Maison de lumière*, mais on y retrouve le même symbolisme chromatique. Il faut souligner aussi que toute la dernière partie du roman de Saadi est consacrée au drame de l'Algérie des années 1990. En somme, les deux romans sont en rapport d'intertextualité.

⁵⁰ Mounya, Belhocine, « Le blanc à l'épreuve des rites funéraires dans *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djébar », in *Multilinguales*, N° 6, 2^e semestre 2015, pp. 25-39. L'intégralité de ce numéro est disponible en ligne à l'adresse de la revue : www.univ-bejaia.dz/multilinguales

La dimension intertextuelle du titre que nous analysons s'étend à d'autres œuvres, dans la mesure où notre mémoire de lecteur est également sollicitée du côté de l'œuvre dibienne. Et c'est, d'abord, à *La Grande Maison*⁵¹ que nous pensons. Les éléments qui ont autorisé ce rapprochement consistent en l'utilisation, chez Dib comme chez Saadi, de l'espace domestique comme le lieu par excellence de l'histoire/Histoire : tous deux utilisent le motif de la maison non pas seulement comme un cadre où vivent les personnages mais aussi comme prétexte narratif pour (ré)écrire l'Histoire de l'Algérie, avec cette différence que Saadi embrasse toute la période allant de l'époque ottomane jusqu'aux années 1990, tandis que Dib se limite aux années 1930. Le titre, « *La Maison de lumière* », peut donc ainsi se comprendre : la maison qui met la lumière sur une large tranche de l'Histoire algérienne.

La richesse du réseau connotatif dérivant du terme « lumière » autorise une autre interprétation. Mais, nous voudrions d'abord rappeler que nombreux sont les spécialistes⁵², et pas des moindres, qui ont attiré l'attention sur le symbolisme maternel de la maison : « Lieu de l'amour maternel, elle en reflète la lumière dans tous les lieux de la présence aimée⁵³ » dit Pezeu-Massabuau. Et il n'hésite pas à ajouter cette phrase lourde de sens : « Nous sommes tous l'enfant d'une maison⁵⁴ ». Ces affirmations induisent à penser que le sème de blancheur sur lequel nous focalisons notre attention fait aussi allusion au sperme, liquide blanc des hommes : « Elle s'était installée en bas dans la partie que son grand-père appelait *mauresque* et qu'elle a toujours préférée, organisant son quotidien autour du patio - enclos ouvert au ciel tel un puit de lumière ou un **ventre maternel**, une image qui lui revenait souvent » (p. 259. Nous soulignons). Il appert que le titre associe un élément féminin (*La Maison*) et un élément masculin (le sperme),

⁵¹ Mohamed, Dib, *La Grande Maison*, Paris, Seuil, 1952.

⁵² Voir, par exemple, Gaston, Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948 ; et Gilbert, Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1983 [1969].

⁵³ Jacques, Pezeu-Massabuau, *Demeure Mémoire. Habiter : code, sagesse, libération*, Marseille, Parenthèses, coll. « eupalinos », 1999, p. 59.

⁵⁴ *Id.*, p. 11.

lesquels constituent le couple mâle/femelle. Cette union, on le sait, est à l'origine du monde. En définitive, la Maison se trouve personnifiée et mythifiée, dès le titre du roman.

Le terme lumière contenu dans ce titre fait également allusion à l'immense miroir que l'architecte Dani Martinass a placé, face à la mer, sur le dôme de la maison, sous l'ordre du vizir khaznadji du Dey :

- Cette demeure m'est venue lors d'un *istikhara*, une oraison au cours de laquelle j'implorais Allah de m'envoyer un songe pour résoudre une difficulté de ma vie. Dans mon rêve, mon œil était un miroir brisé et il y avait à chaque étage de la maison une fenêtre qui ouvrait sur un pays étranger différent. Sur la *qouba* la plus haute tu incrusteras un miroir, un miroir guilloché, à facettes, dont les reflets éblouiront toute la baie. Un miroir qui reflétera toute la mer sur la terrasse (p.21).

C'est ainsi que la « Maison » fut appelée « *Dar Essaidji Mariat El Bahar*, Miroir de la Mer » (p. 54), comme dans le songe du vizir. Donc, la lumière en question est aussi celle du soleil que la mer réfléchit à son tour : « La mer est d'ailleurs ici partout dans les yeux, ce qui explique son nom » (p. 137) dit le Colonel Albin Saint-Aubain.

Notons que la mer elle-même peut être considérée comme un miroir, mais un miroir liquide : « Puis un soir ils virent la mer étendue comme un miroir » (p.25). Dès lors, nous pouvons dire que mer, miroir et lumière entretiennent des rapports de contiguïté, en appartenant au même champ lexical. *La Maison de lumière* peut alors être considérée comme un titre-objet.

Enfin, il faut noter que *La Maison de lumière* dialogue avec *La Nuit des origines*, titre du même écrivain : « Le titre, enchaîné à son texte, est également corrélé aux autres titres du même écrivain, du même genre, de la même époque, avec lesquels il constitue un paradigme plus ou moins extensif⁵⁵», affirme Mitterrand. Nous nous proposons donc de voir, entre autres choses, si cette intratextualité des titres saadien ne serait pas symptomatique d'une constante d'écriture fondée sur la mise en valeur de la spatialité narrative et des objets fictionnels.

⁵⁵ Henri, Mitterrand, « Les titres des romans de Guy des Cars », in *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p.92.

I.1.4. *La Nuit des origines* : un titre allégorique

« Un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader⁵⁶ », avait dit Umberto Eco. *La Nuit des origines* apparaît comme une bonne illustration de ce propos en ce qu'il ne renseigne pas d'emblée sur le contenu du roman : il est non seulement assez énigmatique, mais aussi éminemment métaphorique, voire potentiellement polysémique. Polysémique, parce que, comme nous le verrons, il est susceptible de plusieurs interprétations ; métaphorique parce qu'il décrit le contenu du texte de façon symbolique ; énigmatique, parce que nous ne pourrions accéder à toute sa richesse sémantique, métaphorique et symbolique que si nous le faisons dialoguer avec le contenu du roman lui-même.

Pourtant, ce titre semble offrir au lecteur averti un bon point de départ pour l'étude de *La Nuit des origines* : obscur de prime abord, il recèle en fait un bon nombre de significations du texte.

La Nuit des origines rappelle, d'abord, la locution figée du français usuel : « la nuit des temps », qui signifie « les temps les plus reculés ». Il y a donc dans cette expression l'idée d'une régression vers un espace-temps lointain, *les temps fabuleux des commencements*, en quête peut-être de quelque chose qui demeure « obscur », « énigmatique », « inaccessible » : « [L]a nuit est inaccessible⁵⁷ », dit Maurice Blanchot. Cette hypothèse est d'autant plus crédible que le terme « nuit » comporte les sèmes d'« obscurité » et de « noirceur » qui le rendent parfaitement à même d'exprimer l'idée du commencement, de l'origine du monde. Les auteurs du *Dictionnaire des symboles* le confirment, dans leur analyse de la couleur noire :

En tant qu'évocateur du néant et du chaos, c'est-à-dire de la confusion et du désordre, il est **l'obscurité des origines**; il précède la création dans toutes les religions. Pour la Bible, avant que la lumière soit, la terre était informe et vide, les ténèbres recouvraient la face de l'Abîme. Pour la mythologie gréco-latine, l'état primordial du monde était le Chaos. Le Chaos engendra la Nuit qui épousa son frère l'Erèbe : ils eurent un fils l'Ether. Ainsi, à travers Nuit et Chaos, commence à percer la lumière de la création : l'Ether. Mais entre-temps, la Nuit avait engendré,

⁵⁶ Umberto, Eco, *Apostille au « Nom de la rose »*, Paris, Grasset, 1985, p. 9.

⁵⁷ Maurice, Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1955, p. 214.

outre le Sommeil et la Mort, toutes les misères du monde comme la pauvreté, la maladie, la vieillesse, etc⁵⁸.

Il en ressort que la nuit peut être considérée comme une manifestation allégorique des origines ou de l'identité des personnages :

Je m'accroche mais je souffre de la vivre si insaisissable. Quand j'essaie de comprendre, elle éclate de rire : Que veux-tu ? Je suis ainsi, ça doit venir de très loin ! et se met à égrener le chapelets des noms de tous ses ascendants... [...] Mais je me demande si elle n'affabule pas tout ça...ses ancêtres...Oh, après tout, nous venons tous de la nuit des origines, et qui en connaît le commencement ? (p.143).

À la lecture du roman, on découvre un univers peuplé de personnages entretenant des relations parfois difficiles avec leurs « origines ». C'est notamment le cas du personnage Alain/ Ali, enfant posthume né d'une relation illégitime entre une mère constantinoise et un « appelé français » mort à Constantine « dans un attentat en soixante » (p. 102). Sa mère s'est exilée juste après sa naissance en France et n'a jamais daigné lui parler de son père et encore moins de ses origines. Alain en garde une blessure et une frustration profondes :

Je dois être le seul être au monde qui n'ait rien à raconter de sa famille...Mon père, elle ne m'en parlait jamais ; d'ailleurs je n'en possède aucune photo, et lorsque j'y pense, je l'invente. Tu te rends compte ? Quelqu'un qui meurt et dont on n'a même pas une photo, c'est comme s'il n'avait jamais existé. Tu vois, je vis avec une mémoire pleine de trous, la nuit de mes origines... (p. 102).

Remarquons que le titre est actualisé dans les propos d'Alain/Ali : « je vis avec une mémoire pleine de trous, la nuit de mes origines... » dit-il.

Le titre fait aussi référence aux deux objets qui hantent tout le roman, à savoir le manuscrit d'Abla et le lit qu'elle découvre dans le magasin de Jacques :

Quand tu évoques tous tes ancêtres, cette chaîne de noms qui te relie presque au commencement du monde, je suis ébloui (p. 101).

Toutes les civilisations ont dû échouer dans un lit, pensa-t-elle, en tirant lentement les rideaux de la fenêtre (p. 15).

Les dernières pages du roman nous indiquent que *La Nuit des origines* renvoie également à Constantine, ville natale de l'auteur et de ses deux personnages, Alain et Abla. Ce passage le montre bien : « *J'ai toujours imaginé*

⁵⁸ Alain, Gheerbrant & Jean, Chevalier, *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, pp. 673-674.

ma ville de naissance venue de la nuit des temps, comme un des signes de la création » (p. 204. L'italique est dans le texte).

Au plan sonore, le titre comporte une assonance en « i » : *La Nuit des origines*. En sa qualité de voyelle fermée et, surtout, stridente, ce son produit un effet phonétique désagréable, augurant d'une histoire dominée par des sentiments de tristesse et de désespoir. Il en est ainsi dans le texte, puisque non seulement *Abla* est présentée comme un personnage profondément mélancolique au sens psychanalytique du terme, mais aussi le roman se termine par son suicide.

Il est important d'ajouter que le titre, *La Nuit des origines*, entre en dialogue avec *La Maison de lumière*, dialogue intratextuel déjà perceptible au niveau de leur construction syntaxique obéissant au même modèle linguistique :

<i>La Maison de lumière</i>	<i>La Nuit des origines</i>
Article défini + nom féminin + préposition+ nom féminin.	Article défini + nom féminin+ préposition+ nom féminin.

Si nous admettons que le terme « nuit » appelle son exact contraire, « jour », et que nous ne nions pas, de surcroît, que celui-ci comporte le sème de « luminosité », nous en déduisons que le terme « nuit » implique celui de « lumière » et *vice versa*. Maurice Blanchot analyse ce rapport en ces termes :

C'est le jour qui fait la nuit, qui s'édifie dans la nuit : la nuit ne parle que du jour, elle en est le pressentiment, elle en est la réserve et la profondeur. Tout finit dans la nuit, c'est pourquoi il y a le jour. Le jour est lié à la nuit, parce qu'il n'est lui-même jour que s'il commence et s'il prend fin. [...] Plus le jour s'étend, avec le fier souci de devenir universel, plus l'élément nocturne risque de se retirer dans la lumière même, plus ce qui nous éclaire est nocturne, est l'incertitude de la démesure de la nuit⁵⁹.

Nous admettons, bien entendu, que la réflexion de Blanchot est à forte dimension philosophique. Mais, elle n'en a pas moins le mérite de mettre en

⁵⁹ Maurice, Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1955, p. 219.

exergue la forte imbrication du jour dans la nuit et, par ricochet, de la lumière dans l'obscurité (ou dans le noir de la nuit).

Selon Genette, cette consubstantialité se trouve confirmée par

[...] quelques-unes de ces associations dites lexicales, qui procèdent de ressemblances phoniques et/ou graphiques entre des mots pour suggérer une sorte d'affinité de sens, historiquement illusoire, mais dont les conséquences sémantiques de l' "étymologie populaire" prouvent sa force de persuasion, sur le plan de la langue naturelle. [...]. On trouvera ainsi une confirmation de la luminosité de nuit dans sa consonance étroite avec le verbe luire et plus lointaine avec lumière, d'où, indirectement, avec lune⁶⁰.

En outre, la maison et la nuit ont beaucoup en commun : elles sont toutes deux associées à la féminité, à la mère/Mère, évoquant l'origine du monde. Le même rapprochement peut d'ailleurs être effectué entre nuit et mer : « Les nuits, la mer. Identiques dans leur substance⁶¹, écrit Dib, dans *Qui se souvient de la mer*. Bachelard, lui, fait remarquer qu'à l'instar de la nuit, l' « [...] eau mêle [...] ses symboles ambivalents de naissance et de mort ⁶²». Il rappelle ainsi que toutes deux comportent un aspect maléfique : « [...] l'eau est nocturne. Près d'elle tout incline à la mort. L'eau communique avec toutes les puissances de la nuit et de la mort⁶³. »

Soulignons que *La Nuit des origines* reprend quelques thèmes déjà abordés dans les deux premières œuvres de l'écrivain, à savoir le thème du pays natal, des ancêtres, de la mémoire, de la guerre, de l'identité, de l'exil, de l'amour et de la mort, etc.

Sur le plan intertextuel, il est aisé d'y voir un clin d'œil au titre d'une des œuvres les plus emblématiques de la littérature arabe classique : *Les Mille et une nuits*. L'écrivain algérien Waciny Laredj a relevé bien avant nous cette intertextualité :

⁶⁰ Gérard, Genette, « Le jour, la nuit », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 113.

⁶¹ Mohamed, Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962, p.173.

⁶² Gaston, Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1956 [1942], p. 122.

⁶³ *Id.*, p. 123.

[...] au-delà de ce que représente la Nuit dans ce roman [...], elle renvoie dans l'inconscient du lecteur averti à une tradition narrative orientale, les Mille et une Nuits, par exemple. La nuit, c'est le lieu de l'histoire mais aussi celui de tous les fantasmes amoureux et les histoires cachées. Abla peut être facilement assimilée à une fille d'un marchand de Samarkand ou d'un conteur dans un souk de Bagdad du Xe siècle qui faisait circuler le savoir par ses histoires racontées⁶⁴.

En effet, *La Nuit des origines* multiplie les références à la culture arabe classique, notamment à l'Orient. L'univers des *Mille et une nuits* transparait en filigrane dans le récit. Pour s'en convaincre, référons-nous à cet extrait :

Et Abla, derechef, de reprendre cette étonnante, extravagante geste familiale, égrenant de nouveau le chapelet des origines du manuscrit, le mystère de la prière de Moulay Abdessalam Ibn Maschich, d'abord machinalement, comme on s'ennuie en se répétant, puis peu à peu elle s'enflamma et ses mots, on aurait dit qu'elle voulait éblouir le commissaire-priseur qui lui devenait faraud- prenaient les couleurs des enluminures, ses phrases se faisant plus énigmatiques que les versets de la Maschashiya, sous l'œil amusé de Jaques qui semblait un enfant écoutant Shéhérazade (p. 189).

Abla est explicitement assimilée à la figure de Shéhérazade ; de même que cette dernière tenait le prince en haleine grâce à ses talents de conteuse, de même Abla subjuguait son auditoire, à savoir Jaques et le commissaire-priseur, par une présentation exhaustive et séduisante de son manuscrit oriental.

Enfin, *La Nuit des origines* ne déroge pas à sa fonction « apéritive⁶⁵ », « incitatrice à l'achat et/ou à la lecture⁶⁶ ». Car comment ne pas être interpellé, sinon carrément séduit, par un titre qui promet de nous replonger dans un univers mythique comme celui des *Mille et une nuits* ?

I.2. Étude des quatrièmes de couverture

À l'instar du titre, la quatrième de couverture est un lieu stratégique éminemment exploité par les éditeurs. C'est à son niveau que le lecteur prend connaissance, même de façon succincte, du contenu de l'œuvre qu'il s'apprête à acheter ou à lire. Une quatrième de couverture attractive permet d'obtenir l'achat

⁶⁴ Waciny, Laredj, « Nourredine Saadi, *La Nuit des origines* : Le tragique complot de la destinée », publié dans *El Watan*, le 06/04/2006. Disponible en ligne à l'adresse : www.djazairess.com/fr/elwatan/39877.

⁶⁵ Roland, Barthes, *L'Aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1983, p. 335.

⁶⁶ Gérard, Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 95.

et la lecture ; une autre mal élaborée en sera dissuasive. D'où tout le soin et l'attention dont elle bénéficie.

Généralement cette zone liminaire contient :

- quelques éléments bio-bibliographiques ;
- un résumé ou une présentation succincte de l'œuvre ;
- un extrait ou une citation pertinente à même d'attirer l'attention du lecteur ;
- une appréciation ou de brefs commentaires critiques sur le texte de l'auteur.

Eu égard à leur fonction de présentation, tous ces éléments complètent le titre, en apportant un complément d'informations qui aide à mieux préparer la lecture. Du point de vue des commentaires critiques, la quatrième de couverture suggère parfois au chercheur d'intéressantes pistes d'analyse. Étudions donc celles de nos œuvres.

I.2.1. La quatrième de couverture d'*Un oued, pour la mémoire*

La quatrième de couverture d'*Un oued, pour la mémoire* attire l'attention par sa brièveté et l'apparition d'un terme clé, à savoir « identité » :

Comment avait-il pu se résoudre à couler son béton sur un oued vivant ? L'identité d'un peuple, le moi profond d'une femme ne peuvent impunément être enseveli. Un jour, inéluctablement, apparaît « Un oued, pour la mémoire ».

La première phrase réactualise un fragment du texte qui montre combien monsieur Weber, l'architecte du vieil immeuble de la rue en pente, est tenaillé par le remords chaque année plus aigu d'avoir « pu se résoudre à couler son béton sur un oued vivant » (p. 23), « de s'être laissé vaincre par une petite femme à la voix pointue » (p. 23) : « Il aurait dû, se disait-il encore bien des années après, insister, plaider, convaincre, refuser enfin d'élever ses piliers sur le sol fuyant. Comment avait-il pu se résoudre à couler son béton sur un oued vivant ? » (p. 23).

La résolution de l'architecte est clairement donnée comme répréhensible, puisque elle fait fi de l'existence d'un oued, certes, souterrain, mais « vivant ». Ainsi, en lui rappelant son erreur des années durant, l'immeuble de madame Boissier est devenu un lieu de déplaisir pour l'architecte. Comme l'affirme

Hamon : « tout espace, selon qu'il est public, privé, ou semi-privé, autorise ou interdit certaines activités, définit comme convenable ou inconvenable tel ou tel geste⁶⁷ ». L'existence d'un oued millénaire souterrain aurait pu en effet interdire la construction de l'immeuble, mais le geste inconvenable avait eu lieu. En d'autres termes, une morale est introduite *via* le « commentaire évaluatif » négatif qui frappe le travail de l'architecte : le vieil immeuble de la rue en pente n'aurait pas dû être construit sur l'oued millénaire, symbole de l' « identité d'un peuple, le moi profond d'une femme [qui] ne peuvent impunément être ensevelis ».

Cette quatrième de couverture attire donc l'attention sur la fonction identitaire de l'oued, tandis que le titre le donne à lire comme un lieu de mémoire. Ces deux fonctions, sur lesquelles nous reviendrons, sont intimement imbriquées l'une dans l'autre, puisque, comme l'explique Paul Ricœur, la mémoire peut être mise « au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité⁶⁸ ».

Le lecteur est également mis sur la piste d'une fonction actantielle de l'oued, à travers l'emploi du qualificatif « vivant », habituellement utilisé pour les personnes. La quatrième de couverture, à l'égal du titre, semble alors nommer son héros, en personnifiant l'oued et en orientant la lecture autour de lui.

De plus, de même que l'existence d'un oued souterrain ne peut être impunément ignorée, le rôle dévolu à la femme, en l'occurrence à Aïcha, dans la transmission de la mémoire ne peut être négligé. Et il faut remarquer que si l'oued est qualifié de « vivant », le prénom « Aïcha » lui est symboliquement associé, puisqu'il signifie en français « la vivante », « celle qui vit ».

Enfin, il faut rebondir sur la morale qu'affiche cette quatrième de couverture, pour mieux en souligner le rôle. D'une part, elle confère à cette zone liminaire une dimension idéologique, d'autre part, elle donne au récit l'allure

⁶⁷ Philippe, Hamon, *Texte et idéologie*, Quadrige/PUF, 1997 [1984], p. 121.

⁶⁸ Paul, Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 98.

d'une fable et/ou d'un conte. Soulignons, à cet égard, que Bakhaï s'est illustrée dans la pratique du conte et qu'*Un oued, pour la mémoire* en porte la trace, dans la mesure où les histoires s'y transmettent oralement. Nous en parlerons plus longuement, à des stades plus avancés de cette étude.

I.2.2. La quatrième de couverture d'*Alger, le cri*

La quatrième de couverture d'*Alger, le cri* comporte un bref extrait de l'œuvre, suivi d'une présentation de celle-ci et de son auteur. L'extrait donné insiste sur la ville éponyme dont il offre une description reposant sur plusieurs antithèses :

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.

Le choix de cet extrait parmi tant d'autres laisse entrevoir l'importance d'Alger pour le récit dont elle est le support, et qui voit en elle l'espace nécessaire à l'expression d'une intériorité perturbée, d'un Moi tourmenté : « ses pulsations désordonnées sont les miennes, miroir de mon incohérence, de mon chaos », dit le narrateur-personnage.

C'est ce lien entre intériorité et extériorité qu'évoquent les éditeurs dans leur présentation :

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.

D'après ces lignes, *Alger, le cri* est moins une œuvre sur Alger, qu'un récit sur les rapports que le narrateur-personnage entretient avec elle. Est-ce à dire que pour autant Alger succomberait au statut de « l'espace-décor » au sens classique, voire superficiel du terme ? À nous en tenir aux termes employés par les éditeurs, il est difficile de soutenir un tel propos : la présentation donnée nous laisse plutôt penser qu'Alger s'offre comme une des marques pertinentes du personnage toumien. De plus, Si le narrateur-personnage ne peut vivre loin d'elle, malgré son désir de la fuir pour de bon, c'est qu'elle exerce un véritable ascendant sur lui. En

d'autres termes, on pourrait supposer qu'Alger aurait pris la place du personnage qu'elle arrivait à dominer, pour s'arroger le rôle du véritable protagoniste du récit. En somme, la ville doit être pensée, chez Toumi, dans une optique hautement fonctionnelle.

C'est ainsi qu'Alger est appelée à se conjuguer à la quête d'un soi dont les traumas se confondent avec ceux de tout un pays :

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.

À travers ces commentaires, et l'emploi de termes comme « quête des origines », « quête de soi » et « métamorphose du 'je' », les éditeurs nous invitent à lire *Alger, le cri* comme un récit initiatique. Ils nous informent également que la quête identitaire qui se trouve au cœur de cette œuvre dépasse le cadre strictement individuel pour prendre une dimension collective. Reste à savoir par quels procédés cela est rendu possible.

Sur le plan de la forme, l'accent est mis sur l'hybridité du texte, qui est effectivement construit à partir d'un mélange d'éléments de divers genres littéraires et artistiques :

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.

Nous pouvons ajouter à ces informations qu'*Alger, le cri* porte l'indication générique « récit », qui peut admettre plusieurs compléments : « récit poétique », « récit de vie », « récit-photo », etc. Par le choix d'un tel indicateur, le texte souligne son refus d'appartenance à un seul genre, érigeant le décroisement générique en principe de sa composition. Par ailleurs, les éditeurs insistent sur l'écriture de « l'intime » qu'appuie le recours à la photographie. Ce procédé n'est pas une nouveauté en littérature, car

[...] nombreux sont les écrivains qui ont incorporé la photographie dans leur récit de vie, comme une manière non seulement de rendre leurs propos véridiques et

authentifiés, mais surtout d'attester de leur présence dans le monde qu'ils décrivent⁶⁹.

La photographie *donne à voir* l'espace (auto) biographique. Lieu de mémoire, son insertion dans le texte approfondit le rapport au passé et constitue, du même coup, la preuve par excellence du « ça-a-été⁷⁰ » barthésien. Il faut, toutefois, noter que nous avons un album en noir et blanc, ce qui peut être lu comme une entorse à la vraisemblance du récit.

Pour finir, soulignons que les éditeurs parlent d' « un texte qui interpelle, sensible et déroutant ». Ces qualificatifs sont destinés à appâter le lecteur, le piquer dans sa curiosité, le pousser à l'achat et à la lecture : c'est la fonction séductive de cette quatrième de couverture.

I.2.3. La quatrième de couverture de *La Maison de lumière*

La quatrième de couverture de *La Maison de lumière* conforte notre analyse titrologique en confirmant quelques-unes des interprétations et des hypothèses qu'elle a posées. Comme pour les autres, nous allons la reproduire quasi intégralement, avant de la commenter :

Une maison mauresque suspendue entre ciel et mer, baignée de lumière : Miramar. Construite pour le vizir du Dey d'Alger durant la période ottomane, caserne lors de la conquête coloniale, occupée par un marchand juif et par un général français, tombée en déshérence à l'Indépendance, la Maison a toujours été entretenue au fil des siècles par les Aït Ouakli, gardiens des murs et de leur mémoire, et narrateurs de son histoire.

À travers ce lieu mythique, symbolique et réel, c'est toute l'histoire de l'Algérie depuis les Ottomans jusqu'à nos jours, ses drames et ses conflits d'identité, que nous conte Nourredine Saadi, la fresque saisissante d'Alger la Blanche, le chant de ses bâtisseurs et de tous ceux qui l'ont adoptée et aimée.

Commençons par relever que cette quatrième de couverture est écrite en blanc sur un fond bleu. Pour le blanc, nous y voyons une référence à la blancheur de la maison, à sa luminosité, ainsi qu'une allusion à « Alger la Blanche » qui y est d'ailleurs explicitement citée. Nous n'oublions pas, évidemment, le symbolisme

⁶⁹ Névine, El Nossery, « L'Esthétique du fragment dans l'œuvre photo-textuelle de Leïla Sebbar », in *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 29, N°1, printemps 2014, p. 71. Article disponible à l'adresse : <https://muse.jhu.edu/article/576331>

⁷⁰ Roland, Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 148.

ambivalent de cette couleur dont nous avons déjà parlé. Quant au bleu, nous pensons qu'il fait référence au bleu de la mer ainsi qu'au ciel bleu d'Alger. À ce propos, il faut rappeler que *La Maison de lumière* est une maison blanche construite à Alger, face à la mer.

En outre, cette zone contraste fortement avec la première de couverture qui joue, certes, sur les effets de l'ombre et de lumière mais qui est largement dominée par l'ombre : le bleu euphorique de la quatrième de couverture contraste avec l'ombre dysphorique de la page de titre. Cependant, prises ensemble, ces deux zones illustrent bien, aux seuils de notre texte, le caractère ambivalent de cette maison, à la fois euphorique et dysphorique, à la fois lieu de la vie et donatrice de la mort.

Cette ambivalence est suggérée dès la première phrase de cette quatrième de couverture : « Une maison mauresque suspendue entre ciel et mer, baignée de lumière : Miramar ». Ainsi décrite, cette maison apparaît, de prime abord, moins comme un espace réaliste, que comme un lieu littéralement utopique, comme le souligne le syntagme « suspendue entre ciel et mer ». L'énoncé « baignée de lumière » vient, ensuite, réactualiser cette valeur euphorique. Enfin, cette phrase introductive nous livre l'autre nom de *La Maison de lumière*, « Miramar », qui reconduit le symbolisme positif de la maison qu'elle désigne, puisqu'une lecture grapho-phonique montre que « Miramar » peut être traduit par « Mirer la mer ». D'ailleurs, *Miroir de la mer* est la troisième appellation attribuée à la maison en question. Rappelons, à cet égard, que notre analyse titrologique a déjà montré que la lumière qui la dote d'une valeur positive est également celle de la mer.

À première vue, donc, c'est en termes positifs que cette maison est décrite, ce qui permet de mieux séduire un lecteur déjà appâté par la promesse d'un séjour dans un lieu enchanté. En revanche, pour un lecteur averti, l'adjectif « mauresque » utilisé pour présenter la maison éveille quelques soupçons, parce qu'il contient le terme « maure » qui peut être rapproché de son homonyme « mort ». Ainsi, cette maison mauresque se donne aussi à lire comme une maison de la mort.

Après cette description, la quatrième de couverture offre un résumé très condensé du roman. En plus de sa fonction informative, l'intérêt du résumé réside, à notre sens, dans le fait qu'il met l'accent sur le caractère multiethnique et multiculturel de Miramar.

Dans cet ordre d'idée, il est à remarquer que si la maison a été habitée par des personnages de différentes nationalités, qui ont fini, chacun, par la quitter, cette quatrième de couverture nous apprend que, depuis sa construction, « la Maison a toujours été entretenue au fil des siècles par les Aït Ouakli, gardiens des murs et de leur mémoire, et narrateurs de son histoire ». Nous devons donc, d'ores et déjà, noter qu'un lien millénaire s'est noué entre les Aït Ouakli et Miramar. C'est à eux qu'incombe la tâche de transmettre son histoire, de génération en génération, pour qu'elle reste dans la mémoire. De ce point de vue, *La Maison de lumière* et *Un oued, pour la mémoire* se rejoignent tout à fait, la mémoire et l'oralité étant dans les deux textes des thèmes centraux. Nous aurons plus loin l'opportunité de revenir sur ces aspects et surtout sur les rapports qui se nouent entre les Ait Ouakli et la demeure éponyme.

Le deuxième paragraphe de la quatrième de couverture souligne que Miramar est un « lieu mythique, symbolique et réel ». Nous traduisons : Miramar mêle fiction et réalité. L'auteur lui-même intervient à ce propos pour nous apprendre qu'

[...] il y a tous les éléments biographiques, toutes les traces du réel et de l'Histoire, dont les faits, les événements, les personnages ont réellement existé, sont véridiques mais totalement insérés dans la trame de la fiction dans l'histoire imaginée, inventée que tisse le roman. L'imaginaire, le réel et le symbolique s'entrecroisent pour donner sens à cette histoire. Autobiographie ? Oui et non car la frontière entre réel et fiction est tellement poreuse, tellement franchissable qu'elle est délibérément brouillée. Il me paraît, en effet, qu'écrire c'est faire surgir du passé une autre histoire, ainsi que le disait Lacan de l'analyse⁷¹.

L'auteur reconnaît qu'il s'est inspiré d'une maison autobiographique, mais celle-ci n'existe pas telle que fantasmée dans son imaginaire romanesque. À en

⁷¹ Nourredine, Saadi, « L'automachin, comme disait Aragon », in *3^{ème} Rencontre euro-algérienne des écrivains. L'autofiction dans la littérature contemporaine*, document en ligne, 2012, p. 84. URL : <http://eeas.europa.eu/culturalactivities>.

croire la quatrième de couverture, le travail de fictionnalisation s'opère par le biais des mythes et des symboles. Finalement, cette zone paratextuelle oriente la lecture autour de deux axes principaux : les traces de vraisemblance et les indices de fictionnalisation.

La dédicace du roman peut confirmer tout cela. Selon Genette, la dédicace consiste à « faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre⁷² ». Dans le cas qui nous occupe, la dédicace fait apparaître trois noms, mais sans que la nature du lien qui les relie à l'auteur ne soit précisé : « *A Ingrid et Michel, pour La Maison enchantée de Sarah* ».

Grâce à un entretien réalisé par Christiane Achour, nous savons toutefois qu'Ingrid et Michel sont deux Français, amis de l'auteur, qui ont habité Miramar : « Ingrid et Michel y ont vécu jusqu'en 1990 alors qu'ils sentaient le regard des gens du quartier changer car, depuis bien longtemps, ils y étaient les seuls "étrangers"⁷³ », affirme-t-elle.

Dans l'extrait suivant, Ingrid raconte comment Miramar est devenue la propriété de sa famille :

Mon grand-père l'a découverte en marchant dans la colline. C'était un grand marcheur. En 1931, il est tombé sur cette maison, il s'en est approché : elle était ouverte, il est entré et l'a visitée sans que personne ne l'empêche de le faire car elle était vide à ce moment-là. Quand il est sorti, il était amoureux d'elle ! Il a cherché les propriétaires et a fini par les trouver. Il y avait une histoire d'héritage mais il a pu l'acheter à la famille Schebat. Quand il a voulu la montrer à sa femme, elle était, ce jour-là, pleine de monde : un banquet se déroulait pour fêter la vente. Toute la famille Schebat était là au grand complet !⁷⁴

Dans la société du texte, Ingrid est représentée par Blanche, petite fille du colonel Albin Saint-Aubain qui a acheté la maison auprès de la famille Schebat.

⁷² Gérard, Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 120.

⁷³ Christiane, Chaulet-Achour, « Du réel à l'emblématique », suivi de « Entretien avec Nourredine Saadi », in *Algérie Littérature/Action*, N° 39-40, Mars-Avril 2000, En ligne, à l'adresse : www.revues-plurielles.org.

⁷⁴ *Ibid.*

Le texte emprunte donc à la réalité référentielle tout en la soumettant à l'épreuve de son imaginaire.

Revenons à la quatrième de couverture. Comme dans *La Kahéna* de Bachi, il y est clairement annoncé que la maison éponyme est un prétexte narratif servant un projet d'écriture orienté vers l'écriture/réécriture de l'Histoire :

À travers ce lieu mythique, symbolique et réel, c'est toute l'histoire de l'Algérie depuis les Ottomans jusqu'à nos jours, ses drames et ses conflits d'identité, que nous conte Nourredine Saadi, la fresque saisissante d'Alger la Blanche, le chant de ses bâtisseurs et de tous ceux qui l'ont adoptée et aimée.

Enfin, il faut noter l'amorce d'une problématique centrale, à savoir la question identitaire. Ce rapport Maison/identité sera examiné un peu plus loin, dans cette thèse, mais retenons, d'ores et déjà, que cet espace est le moyen par lequel Nourredine Saadi va à la quête de l'identité nationale.

Pour conclure cette analyse, disons clairement que cette quatrième de couverture oriente non seulement la lecture autour de l'espace domestique mais, aussi, elle l'annonce clairement comme sujet de l'œuvre et comme enjeu idéologique.

I.2.4. La quatrième de couverture de *La Nuit des origines*

Si *La Nuit des origines*, comme titre, ne contribue pas à renseigner d'emblée sur le contenu du roman, il en est tout le contraire pour la quatrième de couverture, qui comporte un bref extrait du texte, une présentation succincte du roman, de brefs commentaires critiques et, enfin, une bio-bibliographie de l'auteur. Nous allons la reproduire quasi intégralement, pour nécessité de démonstration :

“C'est arrivé chez un antiquaire des Puces- on aurait écrit : comme un complot de la destinée.”

D'emblée, le livre s'ouvre sous le signe de l'étrangeté. Une femme, Abla B., venue à Saint-Ouen en quête d'un éventuel acquéreur pour un vieux manuscrit de valeur qu'elle a rapporté de son exil d'Algérie, entre dans une boutique et découvre stupéfaite, un lit à baldaquin, semblable au sien, laissé à Constantine.

Autour de ces deux représentations symboliques des origines vont se tisser des histoires croisées entre des êtres et des choses, des personnages et des objets, sur fond d'un amour impossible. Il faut dire qu'en arabe- la langue du manuscrit,

personnage mystique du roman- c'est un même mot qui désigne écriture et destinée...

Poursuivant ses figures allégoriques pour dire l'Algérie, Nourredine Saadi plante ici le décor de son imagination entre la médina de sa mémoire d'enfant et les Puces de Saint-Ouen. Lieu réel mais totalement réinventé, mystifié tel un pays des chimères, bariolé, bigarré, drôle, cosmopolite et merveilleusement insolite.

Le moins que l'on puisse dire à la lecture de cette présentation, c'est qu'elle n'est pas avare en commentaires critiques. Quelque peu bavarde, elle met l'accent sur plusieurs éléments orientant nettement la lecture autour de l'espace et des objets.

Il faut commencer par relever que cette quatrième de couverture introduit le thème de l'exil, donc du voyage, du déplacement dans l'espace. Elle emprunte à l'*incipit* sa formule introductive : « C'est arrivé chez un antiquaire des Puces- on aurait écrit : comme un complot de la destinée ». En effet, le roman s'ouvre sur l'entrée d'Abla, personnage féminin venu de Constantine, chez un antiquaire des Puces de Saint-Ouen. Cette scène inaugurale est placée sous le signe de la « fatalité », de l'étrangeté, comme si le texte voulait d'emblée dévoiler son inclination pour les ressorts de la tragédie grecque, tout en intriguant son lecteur.

Ensuite, cette quatrième de couverture situe l'histoire au Nord de la France, précisément, aux Puces de Saint-Ouen. À cet égard, ce qui nous a surtout interpellé, c'est l'abondance des qualificatifs employés pour décrire ce lieu narratif : « Lieu réel mais totalement réinventé », « mystifié tel un pays des merveilles et des chimères », « bariolé », « bigarré », « drôle », « cosmopolite », « merveilleusement insolite ». De notre point de vue, cette présentation obéit à deux impératifs : le premier est d'ordre commercial ; le second est d'ordre poétique. Pour le premier, nous pensons qu'en multipliant ainsi les adjectifs mélioratifs, cette quatrième de couverture se dote d'une fonction conative accrue, attire les regards sur elle et, en définitive, séduit le lecteur. Quant à la fonction poétique, elle souligne clairement que l'esthétique prime sur le référentiel : il ne s'agit pas, dans ce texte, de copier un lieu réel qui serait caractérisé par un quotidien prosaïque, mais, au contraire, d'en faire un lieu poétique où le merveilleux, le mythe, le comique, etc., ne seraient pas de vains mots. Il nous

faudra donc, ultérieurement, étudier les procédés d'écritures investis dans cette écriture de l'espace et qui ont permis de produire autant d'effets poétiques.

Remarquons que cette même présentation introduit la problématique identitaire, à travers l'adjectif « cosmopolitisme » accolé aux Puces de Saint-Ouen.

Cette quatrième de couverture touche également à un point cardinal de notre thèse : elle présente *La Nuit des origines* comme un roman d' « histoires croisées entre des êtres et des choses, des personnages et des objets, sur fond d'un amour impossible ». Par le biais de cette précision que nous estimons très importante, le lecteur averti est invité à étudier les rapports que les personnages tissent avec leurs objets.

Dans cet ordre d'idées, il est essentiel de préciser que si rien dans l'intitulé du roman ne laisse présager d'une quelconque fonction actantielle dévolue aux objets, lexicalement absents, cette quatrième de couverture, elle, nous met explicitement sur la piste de leurs fonctions actantielle et symbolique. Elle décrit, en effet, les deux principaux objets du roman, à savoir un lit à baldaquin et le manuscrit d'Abla, comme des « représentations symboliques des origines », tout en annonçant que le manuscrit sera haussé au rang d'un « personnage mystique ».

À ce stade de notre réflexion, nous pouvons dire que cette quatrième de couverture contraste quelque peu avec l'intitulé du roman, puisque, comme nous l'avons souligné, elle offre une description euphorique du lieu où se déroulera l'action. Cependant, n'oublions pas qu'elle parle également d'une « histoire d'amour impossible », ce qui n'est pas sans introduire un premier indice abondant dans le sens des conclusions de notre analyse titrologique. De plus, « Nourredine Saadi plante ici le décor de son imagination entre la médina de sa mémoire d'enfant et les Puces de Saint-Ouen ». Cette précision laisse entendre qu'Abla n'aurait peut-être pas réussi son intégration dans ce Paris pourtant cosmopolite ; elle serait restée prisonnière d'un entre deux, situation qui aurait

quelque chose à voir avec ses « objets présentés comme des représentations symboliques des origines ».

En définitive, nous observons que toutes ces informations livrées par cette quatrième de couverture orientent la lecture autour de deux éléments essentiels : les lieux et les objets.

I.3. Étude des épigraphes

Le recours à l'épigraphe est une pratique intertextuelle très fréquente. Il s'agit, selon Genette, d'« une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre, ou de partie d'œuvre⁷⁵ ». Parfois, l'auteur lui choisit un autre emplacement, en la faisant figurer à la fin du texte.

Quel que soit son emplacement, l'épigraphe contribue à orienter la lecture, en ce qu'« elle consiste en un commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification⁷⁶ ». Mais ce commentaire n'est forcément toujours transparent, au contraire « [il] est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte⁷⁷ ».

Toutes les œuvres de notre corpus, excepté *Un oued, pour la mémoire*, comportent une ou plusieurs épigraphes. Elles sont au nombre de six : une figure dans *Alger, le cri*, deux apparaissent dans *La Maison de lumière* et les trois autres sont dans *La Nuit des origines*.

I.3.1. Alger, le cri : l'écriture du désir

L'épigraphe choisie par Toumi est extraite de *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras :

*Elle ouvre les yeux, elle dit : Quel bonheur.
Vous mettez la main sur sa bouche*

⁷⁵ Gérard, Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 147.

⁷⁶ *Id.*, p. 160.

⁷⁷ *Ibid.*

Pour qu'elle se taise,
vous lui dites qu'on ne dit pas ces choses-là.
Elle ferme les yeux.
Elle dit qu'elle ne le dira plus.
Elle demande si eux en parlent.
Vous dites que non.
Elle demande de quoi ils parlent.
Vous dites qu'ils parlent de tout le reste,
Qu'ils parlent de tout, sauf de cela.
Elle rit, elle se rendort.

Dans ce passage, deux champs lexicaux se font face, l'un se rapportant au « silence » (« se taise », « ne dit pas », « fermes les yeux », « se rendort »), l'autre se rattachant à la « parole » (« ouvre les yeux », « vous lui dites », « elle demande », « ils parlent », « elle rit »). Ce parallélisme, qui donne l'impression d'une distribution systématique en deux pôles, repose sur la figure de l'énantiose que Robrieux définit en ces termes :

On appelle énantiose une antithèse qui porte sur des termes radicalement contraires. La figure est d'autant plus remarquable quand elle est continuée, donnant l'impression d'une distribution systématique en deux pôles⁷⁸.

Le sujet principal d'*Alger, le cri* est illustré par cette confrontation qui oppose « le silence » et « la parole » ou, précisément, le « cri » (avec toute sa charge métaphorique et symbolique) au « silence ». D'ailleurs, le couple antithétique cri/silence constitue l'antithèse fondatrice du récit, ou ce que l'on a appelé une « énantiose » :

Avec le temps, le silence est devenu mon culte, il dessine les contours de ma cage, mon cri se heurte à ses barreaux. Fidélité à la sentence maternelle – *tu n'es pas obligé de tout me dire !* – ou à cette célèbre citation de Tahar Djaout et lue sur le t-shirt de cet adolescent en casquette – *alors parle et meurt* (pp. 112-113. L'italique est dans le texte).

Cette macro-antithèse (cri/silence) fait écho à celle de la vie et de la mort, qui est son équivalent symbolique : « moi, quand je suis né, je n'ai pas crié. *Crier, c'est la possibilité d'une vie* » (p.50.L'italique est dans le texte).

⁷⁸ Jean Jacques, Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 120.

Si l'on remet l'épigraphe dans son contexte d'origine, on soulignera qu'il s'agit d'un dialogue entre une prostituée et un écrivain qui essaie, désespérément, d'accéder au « cri » de la jouissance. Homosexuel, ne ressentant rien, naturellement, il ne peut en effet jouir de la femme qu'il a fait venir dans sa chambre. Ainsi, *La Maladie de la mort* et *Alger, le cri* ont en commun la quête (désespérée) du cri, avec cette différence que chez Duras elle se rattache uniquement à la sexualité du personnage, tandis que chez Toumi elle se dote d'une complexité remarquable :

C'est le cri des amours déçues, des étreintes impossibles, celui de l'exil, *el ghorba, el ghorba, el ghorba*, le cri de ceux qui vous jugent, de ceux qu'on appelle la fange, ceux qui « tiennent les murs », le cri de ceux qui sont morts égorgés et qui ont vu rouler leur tête en contrebas, comme une vulgaire pierre. C'est le cri de Khaled, de Hasni, de Djanet, de Abdou, que l'on démultiplie à l'infini, à coup de réverb' et de vocodeur, qui vous explose les tympans dans la mauvaise sono des cabarets. Il entre en vous et vous prend, vous gifle, vous secoue et vous pulvérise, enfin la mort, c'est donc ça la mort, un cri sec dans la nuit, un cri qui a figé la Vierge de Santa Cruz ? 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* (pp. 49-50. L'italique est dans le texte).

À la fois individuel et collectif, cri de la naissance et cri de la mort, cri du narrateur-personnage et cri de sa ville, le cri, chez Toumi, déborde de beaucoup la question de la jouissance. Il faut néanmoins souligner la place particulière qu'occupe l'écriture du désir dans la poétique spatiale du texte : ville-serpent, ville-femme, Alger est d'une séduisante et dangereuse ambivalence. Elle incarne, par excellence, la figure de la femme fatale : « la ville exhale [...] sa sensualité » (p. 14).

Il faut donc donner beaucoup d'importance à la ville en tant que lieu séducteur et libérateur de fantasmes. Mais on aurait tort de voir dans l'épigraphe de Duras un simple clin d'œil à cette érotisation. Car, de notre point de vue, elle est aussi destinée à souligner une affiliation importante : *Alger, le cri* aurait quelque chose à voir avec le « nouveau roman⁷⁹ ». Pour preuve, l'amie du

⁷⁹ Sont rassemblés sous cette bannière des auteurs tels que Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett ou Marguerite Duras. Le refus du roman de type « balzacien » apparaît comme un point commun à tous ces auteurs. La rupture induite par le « nouveau roman » porte donc sur les assises de l'illusion référentielle : intrigue, personnage, statut du narrateur, description, linéarité du récit.

narrateur-personnage est désignée par la lettre « O. », procédé cher aux nouveaux romanciers qui désignent parfois leurs personnages par de simples initiales.

L'enjeu ne se limite pas à une question d'onomastique littéraire. Il concerne surtout l'histoire, si histoire il y a. Posons cette question : Au final, que nous raconte *Alger, le cri* ? Peu de choses, quand il s'offre à l'exercice du résumé. Certes, il y a bien une intrigue, avec son début et sa fin, ses tenants et ses aboutissants, son milieu géographique et social. Mais, il n'y a pas d'histoire à proprement parler. À en croire Henri Godard, c'était là une des caractéristiques majeures de l'écriture durasienne :

Nulle ne semblait plus éloignée d'un retour au récit d'une histoire que Marguerite Duras qui, au-delà de ses premiers livres, avait rompu si radicalement avec cette pratique. De livre en livre, de film en film, de pièce de théâtre en pièce de théâtre, elle avait réduit sa narration à l'évocation [...] de situations extrêmes, absolues au sens étymologique du mot, sans plus de lien avec leurs causes qu'avec leurs conséquences⁸⁰.

Pour dissiper tout malentendu, insistons sur un point : il n'est pas question de soutenir qu'*Alger, le cri* est « un nouveau roman ». Pas du tout. C'est seulement dans la mesure où cette œuvre présente quelques recoupements avec *La Maladie de la mort* que nous nous sommes permis d'effectuer ce rapprochement. Mais *Alger, le cri* se refuse à tout classement : cette œuvre ne pourrait se définir que par ses écarts esthétiques.

I.3.2. *La Maison de lumière* : des épigraphes bibliques

Les deux épigraphes de *La Maison de lumière* sont des intertextes bibliques. La première, extraite de la *Genèse*⁸¹, se place entre la dédicace et le prologue ; la seconde, empruntée à *Jonas*⁸², clôt le roman. Nous examinerons d'abord la première, ensuite, nous nous intéresserons à la seconde.

Parmi les œuvres classiquement reconnues comme telles, on trouve *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet (1957), *La Modification* de Michel Butor (1957) et *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute (1959).

⁸⁰ Henri, Godard, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006, p. 429.

⁸¹ La *Genèse* est le premier livre de la Bible.

⁸² Le livre de *Jonas* est un texte biblique consacré au prophète éponyme.

Nous lisons après la dédicace l'épigraphe suivante : « "Eloigne-toi de ton lieu natal et de la demeure paternelle", dit Dieu à Abraham (Genèse) ». Il est nécessaire de mobiliser des connaissances bibliques, de replacer cette épigraphe dans son contexte, pour en proposer une interprétation. Pour ce faire, il faut commencer par rappeler qu'Abraham descend du fils aîné de Noé, Sem. Après le décès de son père Térach, « L'Eternel dit à Abraham : "Va-t'en de ton pays, de ta patrie et de la maison de ton père, dans le pays que je te montrerai...Je donnerai ce pays à ta postérité" (Gen. 12, 1-7)⁸³ ». Abraham obéit à Yahvé, Dieu de la Bible, et se résout à l'exil. Il est donc question dans cette épigraphe de cette thématique chère à Nourredine Saadi : l'exil. En effet, vers la fin de son texte, le personnage Rabah Ouakli a dû se résoudre à l'exil, quitter Miramar, pour fuir l'Algérie des années 1990 : « J'avais décidé de partir et mon monde s'écroulait ici » (p. 315). Par ailleurs, compte tenu du parcours biographique de Nourredine Saadi, nous ne pouvons qu'associer l'exil du personnage Rabah à celui de son auteur lui-même qui, lui-aussi, a dû quitter Miramar, à la même époque et pour les mêmes raisons.

L'épigraphe concluant le roman est un extrait d'un mythe biblique, celui de Jonas : « "Jetez-moi à la mer car je sais que c'est moi qui attire sur vous la tempête." (Jonas I, 12.) ». Comme pour la première épigraphe, il est indispensable de replacer cet extrait dans son contexte biblique, pour bien la comprendre. La notice que consacre le *Dictionnaire des mythes et des symboles* à l'histoire de Jonas en offre une synthèse des plus opératoires :

Il [Jonas] reçut de Yahvé [Dieu] la mission d'aller convertir le peuple de Ninive. S'en jugeant incapable, il embarqua sur un bateau en partance pour l'Espagne. Or une terrible tempête survint. Ce ne pourrait être qu'un signe de colère de Yahvé. Jonas avoua qu'il avait désobéi et demanda à être jeté par-dessus bord. Ce qui fut fait volontiers par les marins. Il fut avalé par un gigantesque poisson dans le ventre duquel il séjourna trois jours et trois nuits à louer le Seigneur. Recraché sur le rivage, il reçut de nouveau l'ordre d'aller sauver les habitants de Ninive. À peine arrivé, il prophétisa : "Encore quarante jours et Ninive sera détruite." Les gens de

⁸³ Cet extrait est cité par Jean Ferré dans le *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris, Rocher, 2003, p. 801.

Ninive crurent alors en Dieu, jeûnèrent, prièrent avec une telle ferveur que Dieu leur pardonnera⁸⁴.

Ce résumé du mythe de Jonas montre que le récit consacré à ce prophète est une parabole biblique. Pour s'en convaincre, il faut s'en rapporter à la définition de la parabole telle que donnée par Patrick Bacry :

La parabole n'est [...] pas, à strictement parler, une figure de style : c'est un *type de récit* sous lequel se cache - plus ou moins - une signification différente de celle qui apparaît d'emblée. On reconnaît ici le principe métaphorique de la charge sémantique : une parabole a un sens immédiat, comme tout récit, et un sens allégorique, qui peut par exemple représenter un *enseignement* comme c'est le cas des *paraboles bibliques* (parabole du *fil prodigue*, parabole du *bon grain et de l'ivraie*, etc.)⁸⁵.

Nous retenons de cette définition l'idée qu'une parabole comporte deux niveaux de sens : l'un est apparent ; l'autre est laissé à l'intelligence du lecteur. En ce qui concerne le récit biblique de Jonas, le sens apparent est que le châtement divin est consécutif à la désobéissance de Jonas : celui-ci a été châtié, parce qu'il avait désobéi. Quant à l'enseignement qu'on peut en tirer, c'est que nul ne peut échapper à sa destinée. Ainsi, après avoir vainement tenté d'échapper à son destin, et après avoir subi un châtement divin, Jonas avait accompli la mission à laquelle il était prédestiné.

À la lumière de ces réflexions, nous pouvons dire que l'épigraphe que nous analysons a été choisie pour mettre en avant le thème de la destinée, lequel est effectivement très prégnant dans la production littéraire de Nourredine Saadi. À ce sujet, rappelons que le premier roman de cet écrivain s'intitule *Dieu-le-fit* qui est la traduction littérale du mot arabe « *Mektoub* » : « Il murmura, l'emportant dans le sommeil, le mot de fatalité, de toute fin, de l'impuissance : *Mektoub, c'était écrit, Dieu Le Fit*. (Le mot qui devrait avoir le plus de synonymes dans toutes les langues⁸⁶.) ». Devant son impuissance à s'expliquer le suicide de sa femme Bayda et comme pour mieux assumer la décision, qui s'en est suivie, de quitter sa ville, le mari met ces faits sur le compte de la destinée. Ainsi, *Dieu-le-*

⁸⁴ *Id.*, p. 720.

⁸⁵ Patrick, Bacry, *Les Figures de styles, op.cit.*, p. 104.

⁸⁶ Nourredine, *Dieu-Le-Fit*, Paris, Éditions Albin Michel, p. 267.

fît, Mektoub, apparaissent comme les seules réponses possibles aux questions « Pourquoi ? », « *Wallach* ? ».

La Maison de lumière, deuxième roman de Saadi en porte explicitement la trace, en ce qu'il continue de thématiser la question de la destinée : « - Il y a vraiment une destinée à chaque être comme à chaque chose » (292) dit le père de Rabah Ouakli, Marabout. Quand ce dernier évoque son rapatriement en Algérie, après l'accident qui lui a coûté un bras dans une mine en France, la destinée se trouve invoquée : « - Peut-être Dieu a-t-il voulu me punir d'une faute, celle d'avoir cru pouvoir m'arracher au Village indigène, aux travaux de la Maison, à ma destinée... Tu sais : *ce qui est écrit est écrit* » (p. 142) dit-il.

Le lien avec le mythe de Jonas est manifeste : Marabout considère son accident comme un châtement divin. Pour lui, c'est parce qu'il a abandonné Miramar pour la France qu'il a perdu son bras. Il en ressort que ce thème est intimement lié à l'écriture de l'espace : « C'est comme ça que j'ai poursuivi l'activité de mes aïeux à Miramar. C'était cela ma destinée, et je crois que Dieu m'a puni en m'amputant le bras quand j'ai voulu y échapper en traversant la mer » (p. 157). Nous retrouvons ici le lien viscéral qui rattache les Ait Ouakli à Miramar, depuis la figure de l'ancêtre fondateur, El Mokhtar : « Seul mon aïeul El Mokhtar Ouakli – que Dieu protège son âme – portait un fusil à pierre et de son canon désignant à son fils, dont il avait tenu à être accompagné, la direction de leur destinée » (pp. 24-25).

I.3.3. *La Nuit des origines* : la femme en exil

La Nuit des origines comporte trois épigraphes, placées à des endroits différents. La première se situe entre la dédicace et le prologue ; la deuxième ouvre l'épilogue du texte ; la dernière clôt le roman.

La première épigraphe est une citation empruntée à Lawrence Durrell, romancier et poète britannique (1912-1990) : « 'Il n'y a que trois choses que l'on puisse faire avec une femme : on peut l'aimer, souffrir pour elle, ou en faire de la littérature ». D'après nos recherches, ces lignes sont extraites de *Justine*,

roman publié en 1957 et premier volet du *Quatuor d'Alexandrie*⁸⁷ qui a valu la célébrité à son auteur.

Cette épigraphe génère un horizon d'attente fondé sur le thème, plusieurs fois millénaire, de la femme, éventuellement une histoire d'amour déçue ou tumultueuse, en tout cas douloureuse. Cette attente suscitée par le paratexte sera confirmée par le texte qui raconte, entre autres choses, une histoire d'amour entre Alain et Abla.

Ensuite, il faut noter que, exactement comme Justine de Durrell, Abla est un être insaisissable, mystérieux et énigmatique, caractéristiques qui donnent bien du désespoir à son amant : « Je m'accroche mais je souffre de la vivre si insaisissable » (p. 143). Abla se suicide, vers la fin du roman, mais Alain décide d'accompagner sa dépouille à Constantine, pour assister à l'enterrement : « Alain décide d'assister aux funérailles qu'organisait le frère d'Abla à Constantine » (p. 203). La décision d'Alain peut être lue comme une ultime preuve d'amour, mais ce voyage lui permet également de renouer avec Constantine, ville dont il s'est séparé à la naissance. Dramatique, la mort de l'amante permet paradoxalement d'ouvrir une nouvelle page pour Alain : « Jamais je ne penserais que j'y retournerais. Un complot de la destinée » (p. 205). Nous retrouvons ici le thème de la destinée dont nous avons déjà parlé, puisque le retour d'Alain à Constantine est ressenti comme un « complot de la destinée ». Cela confirme encore une fois l'hypothèse qui voudrait que cette thématique, devenue leitmotiv, soit intimement liée à l'écriture de l'espace, chez Nourredine Saadi.

Le roman s'achève sur cette épigraphe empruntée à Gérard de Nerval : « "D'ailleurs, elle m'appartient bien plus dans sa mort que dans sa vie" » (p. 205). Le lecteur averti aura reconnu un extrait d'*Aurélia* (1855), roman nervalien à forte dimension autobiographique. Tout au long de ce texte, qui mêle le réalisme et le fantastique, le narrateur raconte son amour déçu pour Aurélia. À la mort de celle-ci, pour dominer son chagrin, le narrateur, enclin au rêve et au

⁸⁷ Les trois autres œuvres qui le constituent sont : *Balthazar* (1958), *Mountolive* (1958) et *Clea* (1960).

mysticisme, veut se convaincre « de l'existence d'un monde où les cœurs aimants se retrouvent⁸⁸ ». C'est alors qu'il prononce cette phrase : «D'ailleurs elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie... ».

De prime abord, c'est pour dire l'intensité des sentiments amoureux éprouvés pour Abla que cette épigraphe a été choisie. Mais, Abla incarne également l'amour du pays d'origine, de la ville natale, Constantine. Donc, revendiquer Abla même après sa mort, c'est revendiquer son appartenance constantinoise, se poser, symboliquement, en héritier légitime d'une mémoire ancestrale à laquelle Abla était tant attachée.

Le choix de Nerval peut être motivé par d'autres raisons. Car, comme le dit Genette,

[...] dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte [...]. Aussi l'important dans un grand nombre d'épigraphes est-il simplement le nom de l'auteur cité⁸⁹.

Nerval était un écrivain voyageur, passionné par l'Orient. Guy Barthélemy le confirme, dans le *Dictionnaire des orientalistes* : « C'est [...] en décembre 1842 qu'il part pour l'Orient. Il s'inscrit dans une vague orientophile qui a marqué les milieux de la peinture et de la littérature au XIXe siècle⁹⁰. » Mais, ce qui nous importe en premier lieu, c'est l'idée que Nerval se faisait de l'Orient :

Partir en Orient, c'était déplacer cette double question de l'ipséité et de l'intersubjectivité, grâce à la rencontre de l'Autre, au sens cette fois culturel du terme. Cette problématique permet de comprendre que Nerval ait pu donner une consistance à la notion d'altérité au lieu de réduire l'Orient aux dimensions et aux couleurs de l'exotisme – ce qui ne signifie pas qu'il est insensible au pittoresque. Le *Voyage en Orient* est une magnifique incarnation de l'Orient romantique. L'Orient devient ainsi le lieu où le sujet nervalien fait l'épreuve de ses rêves, de ses désirs, où son positionnement face à la réalité est toujours remis en cause, renégocié⁹¹.

⁸⁸ Gérard de Nerval, *Aurélia*, Édition électronique établie par Pierre Perroud, 2015 [1855], p.9. Disponible à l'adresse : http://athena.unige.ch/athena/admin/mail_pp_unige.html

⁸⁹ Gérard, Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 160.

⁹⁰ Guy, Barthélemy, « Nerval (Labrunie dit de) Gérard », dans François, Pouillon (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2008, p. 718.

⁹¹ *Id.*, p. 719.

Par-delà le fait que *La Nuit des origines* multiplie les références à l'Orient, nous pouvons dire que Nourredine Saadi pratique une sorte d'orientalisme à rebours, dans la mesure où son histoire est située à Paris, non dans une ville orientale. Cependant, de même que « le sujet nervalien fait l'épreuve de ses rêves, de ses désirs » sur les lieux de l'altérité, s'y voyant parfois obligé de renouveler sa vision du monde, de même Abla fait l'épreuve de l'étranger, de l'exil, de l'altérité, en y confrontant ses rêves d'évasion, sa quête d'air frais, son désir de renouvellement.

La dernière épigraphe à analyser ouvre l'épilogue de *La Nuit des origines*. Elle est empruntée au poète grec, Constantin Cavafy :

« *“Ta ville te poursuivra toujours
et aucun bateau ne t'amènera jamais loin de toi. ”* » (p. 201).

Lourde de sens, cette épigraphe éclaire en grande partie la problématique identitaire qui traverse *La Nuit des origines* et peut être étendue aux autres œuvres de l'auteur où se joignent une esthétique romanesque et une réflexion sur la question de l'identité, de l'exil, de la mémoire individuelle et collective. Elle nous rappelle notamment cette phrase prononcée par le narrateur de la nouvelle « Retour à Constantine », figurant dans le recueil *Il n'y a pas d'os dans la langue*, du même écrivain : « La ville de sa naissance, elle, se déplacera toujours dans la tête de l'exilée⁹². »

En effet, dès l'instant où elle quitte Constantine, Abla veut dire adieu au pays natal, à son passé et à tant de souvenirs malheureux, mais, à Paris, elle y est à tout moment ramenée, malgré elle : « Je suis venue pour échapper à ce passé, à ses spectres, à mes fantômes, et voilà que tout me rattrape ici » (p. 47). Par conséquent, Abla ne réussira jamais son intégration à Paris :

À son arrivée à Paris elle avait mis du temps à comprendre pourquoi, malgré son désir de mettre de la distance avec son pays, elle retournait si souvent aimantée par ce quartier qui le lui rappelait. Elle se rendit compte qu'à son insu elle était

⁹² Nourredine, Saadi, « Retour à Constantine », dans *Il n'y a pas d'os dans la langue*, Alger, Barzakh, 2008, p. 66.

immanquablement attirée par les lieux pareils à ceux qu'elle a tant voulu fuir et qu'elle recherchait là sur les visages de ses compatriotes immigrés, dans cette langue dont elle reconnaissait l'accent de chaque région [...] (p. 107).

L'emprise du pays natal sur Abla ira crescendo jusqu'à ce qu'elle mette un terme à sa propre vie : « Comment décrire en effet le dernier regard d'une suicidée ? » (p. 200). Paris apparaît, ainsi, comme cette *capitale de la douleur*⁹³ dont parlait Paul Eluard.

En définitive, nous pouvons dire que cette épigraphe oriente la lecture autour de l'espace : elle nous invite à y focaliser toute notre attention, pour comprendre la trajectoire narrative d'Abla.

II. Étude des *incipit*

D'une manière générale, tout commencement narratif constitue un moment stratégique qui livre au lecteur « un trésor informatif⁹⁴ » relatif à l'histoire racontée, tout en déployant une stratégie de séduction, à des fins apéritives. Il s'agit véritablement, selon les termes d'Andrea Del Lungo, d' « un moment décisif [...] dont les enjeux sont multiples, car il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire : bref, diriger la lecture⁹⁵. » Ainsi, on attend d'un *incipit* qu'il réponde aux trois questions essentielles que se pose habituellement le lecteur : *qui ? où ? quand ?* Autrement dit, le début d'un texte doit présenter le personnage principal, le lieu et l'époque de l'action. Bien entendu, l'*incipit* peut se focaliser davantage sur l'un de ces trois éléments⁹⁶, en fonction des objectifs et des choix littéraires des auteurs.

Quand l'espace apparaît à la fois dans le titre et dans l'*incipit*, il est probable que ce soit lui, plus encore que les personnages anthropomorphiques,

⁹³ Il s'agit de l'intitulé d'un recueil de poèmes publié en 1926.

⁹⁴ Andrea, Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2003, p. 181.

⁹⁵ *Id.*, p. 14.

⁹⁶ *Id.*, p. 182.

qui dans le texte joue le rôle essentiel. Il en est ainsi, par exemple, dans *La Kahéna* de Salim Bachi où la villa éponyme joue un rôle prépondérant :

À Cyrtha Hamid Kaïm s'était rendu dans l'ancienne maison de ses parents. La façade recouverte de lierre, *La Kahéna* surplombait la ville et ses ruelles inextricables. La vision de ce sanctuaire, juché sur un enfer, ramenait toujours Hamid Kaïm à son enfance⁹⁷.

Si les espaces sont peuplés d'objets, il se peut aussi que ces derniers soient mis en relief dans l'*incipit*. Or, selon Laurent Lepaludier, qui a consacré un ouvrage entier à la question de l'objet en littérature :

La position, dans la syntaxe narrative, de l'objet mentionné ou décrit lui confère une fonction particulière. Son apparition dès l'*incipit* ou plus largement vers le début d'un roman ou d'une nouvelle n'est pas sans conséquence. Si l'objet y fait l'office d'élément du décor, il donne aussi le ton, entame une série, ou présente une sorte de condensé⁹⁸.

Quelques lignes plus loin, il ajoute :

En tout cas, placé à l'*incipit*, il se dote de divers types de fonctions introductives, qui comprennent par exemple la séduction, la création d'un besoin d'information, la présentation de certains éléments utiles pour le développement de l'intrigue ou la compréhension des personnages, et une ouverture sur la symbolique du texte. L'objet décrit, à l'instar du paysage et du portrait introductifs, focalise, par le mode descriptif, les enjeux de l'*incipit*⁹⁹.

D'après ces citations, la place de l'objet dans le récit de fiction, sa mise en valeur dans l'*incipit*, aide à déterminer son statut et ses fonctions. Mais il est vrai que certains objets ne se donnent pas d'emblée comme centre d'intérêt majeur, ce qui ne les empêche pas d'être mis en relief par la suite. Ces objets peuvent tisser des rapports éminemment signifiants « [...] avec le temps, le lieu, les personnages, la narration, bref avec les éléments de composition du récit qu'ils colorent, concrétisent, ou même annexent parfois¹⁰⁰ ».

⁹⁷ Salim, Bachi, *La Kahéna*, *op.cit.*, p.13. Sur les fonctions de cet *incipit*, voir notre article : « Étude de l'espace aux seuils de *La Kahéna* de Salim Bachi », in *Expressions*, N°8, Avril 2019, pp. 38-48. Disponible à l'adresse : <http://fac.umc.edu.dz/fil/images/expressions8/Brahim%20AIT%20AMOKRANE.pdf>

⁹⁸ Laurent, Lepaludier, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 55.

⁹⁹ *Id.*, p. 56.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 61.

Il ressort de tout ce qui précède que la question de la mise en valeur des lieux et des objets mérite d'être posée à nos *incipit*. Mais avant d'entamer notre analyse, il nous faut résoudre un problème qui a déjà interpellé de nombreux chercheurs : la question des frontières du début. Pour ce faire, nous nous sommes tourné vers les travaux d'un des meilleurs spécialistes de la question, à savoir Andrea Del Lungo, qui préconise une méthode « basée sur la recherche d'un effet de clôture ou d'une fracture, soit formelle soit thématique¹⁰¹ ». Voici donc les critères de délimitation de l'*incipit* auxquels nous allons nous référer :

« – la présence d'indications de l'auteur, de type graphique, comme par exemple la fin d'un chapitre ou d'un paragraphe, l'insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc. ;

– la présence, dans la narration, d'effets de clôture ou de passage à un autre type de discours ;

– le passage d'une narration à une description, et *vice versa* ;

– le passage du plan narratif au plan discursif, et *vice versa* ;

– un changement de voix ou de niveau narratif (en particulier dans les cas de «récit dans le récit») ;

– un changement de focalisation ;

– la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ;

– un changement de la temporalité du récit (ellipses, anachronies, etc.) ou de sa spatialité¹⁰². »

II.1. *Un oued, pour la mémoire* : un début proleptique

L'ouverture d'*Un oued, pour la mémoire* est un commencement *in medias res*, dans la mesure où elle plonge le lecteur dans une histoire qui a déjà commencé et dont les éléments nécessaires à sa compréhension sont dévoilés progressivement. La phrase introductive, « Il avait eu ses heures de gloire, le vieil immeuble de la rue en pente » (p.7), crée un effet de dramatisation immédiate ainsi qu'un besoin d'information. En effet, cet énoncé inaugural pose une énigme que la suite du texte est appelée à résoudre : à qui cet immeuble

¹⁰¹ Andrea, Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, p. 51.

¹⁰² *Id.*, 52.

appartient-il, et de quelle gloire s'agit-il ? etc. Ainsi, la phrase introductive justifie un développement narratif et/ou descriptif destiné(s) à répondre, graduellement, aux interrogations du lecteur. De la sorte, les descriptions qui en découlent, intimement mêlées au narratif dans ce début, échappent à la gratuité ; elles acquièrent un caractère dynamique, rattachées à la logique de l'histoire :

Madame Angèle Boissier, sa première propriétaire, s'était déplacée presque chaque jour pour en surveiller la construction. Elle ne craignait pas d'abîmer ses bottines à talons pointus sur les gravats du chantier. Elle relevait un peu ses jupes et trottaient parmi les briques et les poutrelles, appréciant, du bout de ses doigts gantés, le fini d'un mur ou la pose des faïences.

C'est qu'elle était pressée, madame Angèle Boissier, de voir enfin son immeuble se dresser majestueusement tout en haut de la rue en pente !

Elle avait convaincu son architecte, monsieur Weber – qui avait fini par redouter l'arrivée de cette petite fille femme à la voix aiguë –, d'imaginer un plan tel qu'elle put, de ses balcons avoir une vue plongeante sur la mer à droite et l'hôtel de la ville à gauche (p. 7).

Comme nous pouvons le constater, après avoir introduit l'espace central du récit, en l'occurrence « le vieil immeuble de la rue en pente », le texte développe un discours sur sa première propriétaire dont le lecteur découvre le nom : madame Angèle Boissier. Cette apparition est tout à fait motivée, car au sein du texte « lisible-réaliste¹⁰³ », un immeuble se trouvant dans un lieu élevé suppose l'apparition d'un personnage en montée, pour voiler le caractère arbitraire de la narration/description : « Cette motivation des thèmes de la thématique motivante tend [...] à la régressivité : le panorama réclame un lieu élevé, le lieu élevé une montée du personnage, la montée un déplacement du personnage, etc.¹⁰⁴ » souligne Philippe Hamon.

Quelques indications temporelles, peu précises, ancrent, ensuite, la fiction dans l'Histoire :

Madame Angèle Boissier ne pouvait prévoir, en ce début de siècle, que les jardins et les terrains vagues qui s'étagaient jusqu'au port s'offriraient bientôt à toutes les convoitises et que les fils enrichis des premiers colons avides allaient se disputer l'espace, élever des immeubles encore plus hauts, plus imposants que le sien et ne lui laisser entrevoir, du haut de sa terrasse, qu'un petit bout de la mer, immanquablement bleu (p.7).

¹⁰³ Philippe, Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p.224.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 187.

Cet extrait permet de situer l'histoire au début des années 1900. Mais quelques lignes plus loin, la date se précise davantage : « Les derniers ouvriers quittèrent le chantier au début du printemps 1908 et madame Angèle Boissier organisa une belle réception pour fêter l'événement» (p. 9).

Le lecteur apprend, ensuite, que madame Angèle Boissier est une ancienne détenue qui a été condamnée pour des faits de vol :

On lui avait dit qu'elle était libre à condition de ne pas retourner en France et on lui avait indiqué l'adresse d'une pension pour dames modestes où elle aura le temps de se préparer à affronter son nouveau destin.

C'est sans doute pour toutes ces raisons que Madame Angèle Boissier tenait tant à avoir une vue sur la mer. Elle ne l'avait jamais traversée la mer ! Et la France pour elle n'était plus que le souvenir d'un gigantesque crassier, lugubre et menaçant, dont l'immensité bleue la séparait et la protégeait (p. 8).

Le vieil immeuble de la rue en pente est construit sur une terre spoliée. Ce détail est d'une importance cruciale pour la compréhension du texte et de sa forte charge symbolique : l'immeuble s'érige, en tout premier lieu, comme le symbole de cette dépossession injuste.

Intéressons-nous, un instant, à l'articulation titre-*incipit* ainsi qu'à l'intensité dramatique de la phrase introductive qu'il est nécessaire de rappeler : « Il avait eu ses heures de gloires, le vieil immeuble de la rue en pente. » Dans cette ouverture, le recours au plus-que-parfait, temps apte à exprimer une antériorité parfaitement achevée, s'ajoute à l'adjectif « vieil » pour ancrer l'immeuble dans un passé définitivement révolu. Par conséquent, le lecteur a l'impression d'être déjà à la fin d'une histoire, alors que le texte vient à peine de commencer. Tout se passe comme si, par le biais des moyens stylistiques dont elle use, la phrase initiale laissait entendre que l'immeuble n'avait plus sa raison d'être, et qu'il devait céder le pas à quelque chose d'autre. La principale énigme posée par cet *incipit* consiste justement à découvrir ce à quoi l'immeuble doit céder le pas. La réponse était contenue dans le titre dont la valeur proleptique a déjà été mise en évidence : *Un oued, pour la mémoire*. En effet, l'immeuble, symbole de la colonisation, doit laisser place à l'oued de l'ancêtre fondateur,

Djaffar et ses deux lionceaux, comme pour signifier que cette terre est algérienne et elle le restera.

Pour étayer notre interprétation de la phrase initiale, précisons qu'elle est actualisée à deux reprises dans le texte. La première actualisation met nettement en évidence ce que l'*incipit* ne dit qu'implicitement : « Le vieil immeuble de la rue en pente n'avait plus sa raison d'être. Il suffirait de dire après qu'un immeuble cossu s'élevait ici » (p. 94). La seconde est encore plus explicite, en ce qu'elle nomme *le remplaçant* de l'immeuble :

Son vieil immeuble avait fait son temps. Il devait céder le pas. Il avait eu ses heures de gloire, le vieil immeuble de la rue en pente, mais on avait eu tort de le bâtir sur l'oued de Djaffar, des lionceaux, des jardins et des moulins. Les lionceaux avaient disparu, les moulins ne seraient plus, le vieil immeuble allait les rejoindre mais l'oued toujours en garderait le souvenir (pp. 107-108).

Nous pouvons dire que le texte commence par sa fin, dans la mesure où il dévoile (ou annonce) partiellement, et assurément implicitement, sa conclusion : la disparition de l'immeuble. À en croire Del Lungo :

L'ouverture par la fin modifie les attentes et les demandes du lecteur, puisqu'il ne s'agit plus de savoir comment l'histoire se terminera, mais plutôt de comprendre comment on arrivera à cet événement final, par quelles aventures, quelles intrigues, quelles prémonitions [...]. Donc, même s'il dévoile sa conclusion, le roman suscite de nouvelles attentes chez le lecteur, en créant une série d'énigmes qui ne seront résolues qu'au terme du récit, c'est-à-dire quand la narration revient, par une coïncidence parfaite, à l'événement initial¹⁰⁵ [...].

Donc, commencer *Un oued, pour la mémoire* par un constat qui n'aurait pu être formulé que vers la fin du récit signifie ouvrir la narration sur le dénouement de l'histoire racontée, pour reprendre ensuite le fil chronologique des événements en remontant au début, en l'occurrence au temps de la construction de l'immeuble. En d'autres termes, la phrase initiale justifie un développement narratif consistant à retracer l'histoire du « vieil immeuble de la rue en pente » depuis sa fondation jusqu'à son effondrement et la résurgence de l'oued.

Soulignons, enfin, que la « phrase-seuil », « Il avait eu ses heures de gloire... », a quelque chose à voir avec la formule archétypale du conte : « Il était une fois... ». C'est dire que cette ouverture dévoile l'inclination du texte pour les

¹⁰⁵ Andrea, Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit.* pp. 117-118.

ressorts du conte : elle annonce un texte fortement travaillé par l'oralité. La suite du texte donnera à ce constat toute sa pertinence, puisque le conte y est effectivement omniprésent.

En guise de conclusion, nous dirons que l'*incipit* d'*Un oued, pour la mémoire* oriente la lecture autour de deux espaces essentiels : le vieil immeuble de la rue en pente (de façon explicite) et l'oued de Djaffar (d'une manière plus implicite).

II.2. Alger, le cri : une ouverture *in principio*

Commencer *in principio* signifie, ici, ouvrir la narration sur la naissance du narrateur-personnage, suivant « un *topos* déjà courant au XVIII^e siècle – il suffit de penser à *Robinson Crusoé* et *Lady Roxana* de Defoe –, mais que l'on pourrait faire remonter au roman picaresque¹⁰⁶ » :

Je suis né dans un silence, à 20h, clinique de Saint-Eugène, un jour de Mouloud. Je n'ai pas crié. La sage-femme a vigoureusement secoué mes jambes, le cri a fini par sortir. Un feu d'artifice fêtant la naissance du Prophète a crépité dans la nuit.

Depuis, je cherche le cri (p.11).

Cette naissance nous introduit dans *Alger, le cri* dans tous les sens du terme : il y a naissance d'un personnage, d'une voix narrative, certes ; mais c'est aussi le début de la narration, de la naissance d'un récit : « les *topos* de la naissance a une puissante fonction inaugurale, en ce qu'il se lie à la question de l'origine et qu'il permet d'entamer un parcours narratif qui suit les péripéties du héros tout au long de son existence¹⁰⁷ », affirme Andrea Del Lungo.

La difficulté qu'éprouve le nouveau-né à lancer son cri est due au fait qu'Alger est une ville asphyxiante, oppressante, faisant naître un sentiment d'étouffement permanent, qui incite à la quête d'un ailleurs plus clément. La photographie qui accompagne ce prologue suggère, à notre sens, ce désir d'évasion, puisque la terrasse est par définition un espace largement ouvert sur le ciel, et que celui-ci est appel au vol, à la liberté, à la fuite : « Yel meknine ezzine,

¹⁰⁶ Andrea, Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, p. 105.

¹⁰⁷ *Ibid.*

quand sortiras-tu de ta cage, cette cage qui t'a vu naître et grandir ? Qui n'a pas subi de lourdes épreuves ne se soucie guère de ton amertume » (p. 106. L'italique est dans le texte).

Mais de la terrasse, le narrateur-personnage peut surtout contempler sa ville natale comme il contemple son reflet dans le miroir : « De ma terrasse, je vois Alger comme mon reflet, complexe, illisible, impénétrable, moi éclaté, choc culturel, choc du relief » (p. 16). Cet extrait nous indique que la ville assure une fonction de médiation, autrement dit, une représentation spatiale de soi. Il montre aussi que l'espace entre dans la caractérisation du narrateur-personnage jusqu'à faire partie intégrante de son être. Il met, enfin, l'accent sur la dialectique du dehors et du dedans, que continue et développe la thématique du cri.

En effet, le cri représente le passage du dedans vers le dehors, c'est-à-dire, une fonction d'extériorisation. Il en est de même pour le thème de la naissance retenu par Toumi dans cette ouverture : naître consiste à passer du dedans maternel ou du ventre protecteur vers l'hostilité du monde extérieur. Mais tout le problème vient du fait que le narrateur-personnage ne donne pas signe de vie ou alors difficilement : « *La sage-femme a vigoureusement secoué mes jambes, le cri a fini par sortir* ». À la dialectique de du dehors et du dedans, nous pouvons donc substituer celle de la vie et de la mort.

Si l'on considère maintenant le déroulement de la naissance du narrateur-personnage, on voit que la dualité du dehors et du dedans a une autre composante : la violence. Face au mutisme du nouveau-né, la sage-femme de la clinique de Saint-Eugène réagit en effet par la force, violente quelque peu l'enfant en le secouant vigoureusement, pour lui faire pousser le cri salvateur : « *La sage-femme a vigoureusement secoué mes jambes* ». Dans cette optique, le cri de la naissance correspond à ce que Bachelard nomme la « colère initiale » :

Il n'est pas rare de surprendre une véritable valorisation de la colère. Une colère initiale est une volonté première ! [...] le cri donne des images, le cri donne la

parole, la pensée. Par la colère, le monde est créé comme une provocation. La colère fonde l'être dynamique. La colère est l'acte commençant¹⁰⁸.

La colère est un motif constant dans tout le récit. Tantôt elle s'associe au souvenir de la naissance tantôt elle se donne à lire comme un trait commun à tous les Algérois :

Finally, l'Algérois naît dans la colère, grandit et meurt en colère. 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 !* » (p.23. L'italique est dans le texte).

L'écriture de la colère, associée au motif complémentaire de la violence, est fondamentale dans *Alger, le cri* : « Comment écrire la colère ? » (p.24). Génératrice du cri, la colère symbolise la puissance à la fois destructrice et régénératrice du vieux monde :

Capuches, casquettes, runnings aux pieds et foulards sur le visage, ils se ruent en hordes compactes, souples, formant une tornade humaine, **mue par la colère, dévastant ce présent sans promesse de futur**. Je suis envahi par leur cri, il étouffe le mien, **la ville accueille leur cri**, le soleil explose, Alger sort ses guirlandes, l'air est si doux, **Alger se met en scène, adaptant son décor à la colère**. Le cri a fini par sortir, il a déchiré l'air de la nuit, **la faille s'est réveillée**, Alger explose de beauté (pp. 156-157. C'est nous qui soulignons).

Les jeunes semblent avoir été dépossédés de leur humanité au profit de l'animalité la plus farouche. Leurs cris, leur comportement, leur violence destructrice, tout dénote la sauvagerie de l'homme, rendu à son état primitif d'animal. Les émeutiers s'approprient la force de l'air (« tornade humaine »), du feu (« le soleil explose ») et de la terre (« la faille s'est réveillée »). C'est que cette évocation représente le peuple vengeur, appelé à détruire le vieux monde, en cassant, brûlant, détruisant tout sur son passage : « il faut casser, encore casser » (p.154).

Tous les éléments significatifs de cette scène apocalyptique sont implicitement présents dans le prologue d'*Alger, le cri* : la naissance quelque peu singulière du narrateur-personnage préfigure, à notre sens, la naissance future et difficile d'une société nouvelle. Le nouveau-né n'est-il pas qualifié de

¹⁰⁸ Gaston, Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Édition numérique réalisée en 2013[1943] à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, pp. 259-260. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca/>

« Prophète » ? : « *Un feu d'artifice fêtant la naissance du Prophète a crépité dans la nuit* » (p.11). Les crépitements qui se font entendre ont une visée prophétique, puisqu'ils peuvent être interprétés comme les prémisses du cri qui libérera le peuple enseveli dans le labyrinthe de la ville en tant que métonymie du pays : « Le cri a fini par sortir, il a déchiré l'air de la nuit » (p.154).

Finalement, l'antagonisme entre le silence et le cri qui se donne à lire à l'ouverture du récit autorise l'exposition et le développement d'un projet poétique axé sur la quête du cri. S'il convient de prendre en compte la dimension individuelle et temporelle de cette quête, il n'est pas imaginable de faire fi de sa dimension collective, pas plus d'ailleurs qu'il ne saurait être question de l'abstraire de son épaisseur spatiale, puisque, en définitive, *Alger, le cri* est un hymne à Alger, ville adulée tout autant que décriée, et symbole d'une Algérie meurtrie, trahie et frappée de malédiction : « Alger est l'arbre qui cache ma forêt » (p.33).

II.3. *La Maison de lumière* : un discours préfaciel

Émile Benveniste¹⁰⁹ a établi une distinction entre deux plans d'énonciation : le discours et le récit. Le discours se caractérise notamment par l'emploi du présent de l'énonciation ainsi que par la présence des déictiques¹¹⁰. Le récit, au contraire, suppose « l'absence d'embrayage¹¹¹ ». Dans le prologue de *La Maison de lumière*, le mélange de ces deux types d'énoncé fait de ces lignes introductives « un discours préfaciel », au sens de Duchet :

Le terme de discours ou d'appareil préfaciel conviendrait mieux [...] que celui de préface, car la matière préfacielle peut se distribuer en notes ou documents annexes, se déguiser en dédicace [...], s'inscrire elliptiquement dans une épigraphe ou dans la reprise du titre principal par le second titre ou le sous-titre, se glisser

¹⁰⁹ Voir : Émile, Benveniste, *Essais de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

¹¹⁰ On emploie le terme déictiques pour désigner « certains pronoms personnels (ceux de la première et de la deuxième personne, mais le pronom *on* peut, dans certains emplois, prendre un fonctionnement déictique), des démonstratifs (dans certains de leurs emplois), [...] quelques adverbes de temps (comme *maintenant*) et de lieu (comme *ici*). La situation d'énonciation se définit donc par trois variables : moi, ici, maintenant. » (Frédéric, Calas, *Introduction à la stylistique*, Paris, Hachette, 2007, p. 65).

¹¹¹ Dominique, Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, p.31.

dans des chapitre introductifs ou conclusifs, voire s'insérer dans le roman lui-même et accompagner le récit sous-forme d'un discours d'un narrateur¹¹².

En effet, dans *La Maison de lumière*, la préface s'est glissée dans le prologue et se laisse manifester par le biais du discours des narrateurs, Marabout et son fils Rabah. Mais, il faut d'emblée signaler la complexité du système d'énonciation, dans la mesure où tout le roman peut être considéré comme un roman enchâssé : « C'est de Marabout, mon père, que je tiens cette histoire que je rapporte telle qu'il me l'a racontée ou du moins telle que l'a enregistrée ma mémoire. Peut-être d'autres en donneraient d'autres versions » (p.15) annonce d'emblée Rabah.

L'histoire que Marabout a racontée à son fils, qui la rapporte à son tour au lecteur, n'est rien d'autre que l'histoire de Miramar. Ainsi, dès le début, le lecteur est invité à suivre l'histoire de cette maison, telle que la mémoire de Rabah l'a enregistrée. Par conséquent, le contrat de lecture qui se noue à cet endroit du texte valorise l'espace domestique, en le donnant comme le sujet même de l'œuvre.

Par ailleurs, en vertu de leur dimension métadiscursive, les interventions du narrateur Rabah relèvent du discours préfaciael ; elles font apparaître, par conséquent, « des conditions de lisibilité¹¹³ », fonction essentielle de la préface, à en croire Duchet. Mais, contrairement au narrateur balzacien qui affirme que « *All is true*¹¹⁴ », le narrateur saadien ne prend pas l'engagement de la vérité absolue : « d'autres en donneraient d'autres versions » (p.15) dit-il. Cela prend place dans un projet d'écriture indexée sur l'écriture de la mémoire, et nous savons combien celle-ci peut-être lacunaire, subjective, oublieuse de certains détails : « C'est de Marabout, mon père, que je tiens cette histoire que je rapporte telle [...] que l'a enregistrée ma mémoire. Peut-être que d'autres en donneraient d'autres versions » (p. 15).

¹¹²Claude, Duchet, « L'illusion historique : L'enseignement des préfaces (1815-1832) », in *op.cit.*, pp. 249-250.

¹¹³ *Id.*, p. 249.

¹¹⁴ Honoré (de), Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Éditions Larousse, 2007 [1834], p. 22.

Si le prologue se fait discours préfaciel, il comporte, néanmoins, des éléments narratifs qui l'érige également en *incipit* :

Siècle après siècle, génération après génération, les enfants qui naissent sur les pentes de la colline ou dans les nouveaux immeubles qui ourlent la mer ouvrent leur yeux sur cette grande bâtisse, nichée au milieu des pins, terrasses suspendues au ciel, semblable à un navire mystérieusement échoué en pleine forêt, impuissant à reprendre les flots. Dès leurs premiers jeux, leurs yeux s'habituent aux lignes harmonieuses de la Maison, toujours blanche, éternellement chaulée, que les navigateurs et les pêcheurs utilisent d'ailleurs comme repère pour rejoindre le rivage. Longtemps elle a figuré sur les portulans sous le signe d'un phare que les Ottomans nommaient *Miroir de la Mer* et que les marins du Nord traduisaient par *Miramar* (p. 13).

D'abord, il faut relever l'interaction titre-*incipit* à travers la reconduction du motif chromatique inhérent à la couleur blancheur : la « Maison » est « toujours blanche, éternellement chaulée » dit Marabout. Ainsi, la blancheur de cette maison apparaît, de prime abord, comme le résultat du chaulage répétitif de ses murs. Cependant, le symbolisme de l'ascension introduit à travers l'expression « terrasses suspendues au ciel » laisse entendre que cette « Maison » baigne dans une lumière céleste, véritable source de sa blancheur et de sa luminosité.

Ensuite, il faut remarquer que la « Maison » prend la marque des noms propres, en l'occurrence la majuscule « M ». Celle-ci permet de donner à l'espace domestique le statut d'un personnage et de lui attribuer, comme à une personne, un nom : « *Miramar* » ou « *Miroir de la Mer* ».

Après cette description, l'intervention du narrateur ne se fait pas attendre :

Les enfants en connaissent toutes les histoires, les légendes qui courent sur sa construction, les noms des différents successeurs qui y ont habité, mêlant de façon tellement inextricable leurs désirs ou leurs peurs, leur imagination et la réalité.

Chaque génération, ajoute Marabout d'un sourire narquois, a dû apporter sa part, inventer tel ou tel événement, affabuler tel ou tel fait (pp. 13- 14).

Dans notre étude titrologique, nous avons souligné que *Miramar* est également une maison autobiographique. Mais, à travers cette intervention du narrateur, l'auteur dévoile que l'écriture de cet espace ne reproduit pas un référent ; au contraire, elle mêle « de façon tellement inextricable » « l'imagination et la réalité ». Ainsi, le texte réclame ses droits à l'affabulation, car, en définitive :

L'affabulation est coextensive [...] à toute écriture. Reconnue ou non, elle informe la représentation et pose l'espace que l'écriture re-simule. L'espace humain correspond à la somme versatile des représentations qui le visent, le construisent et le reconstruisent, abstraction faite de la nature du support générique¹¹⁵.

Le narrateur poursuit sa présentation en situant, cette fois, Miramar dans l'Histoire :

Mais tous savent, cela est établi, que la Maison a été construite par un dignitaire, un vizir du Dey. Même si certains datent le fait du début du siècle dernier alors que d'autres prétendent que c'est à l'arrivée au trône du dernier Dey, Hussein Baba Hassen. Le quartier porte naturellement son nom. Comment en serait-il autrement puisqu'il est né grâce à la maison ? Ce doit être ainsi partout, pour les Pyramides, le Colisée ou le pont sur la Drina : il y a des lieux qu'on ne peut appeler que par le monument qu'ils abritent. À l'époque de sa construction, la colline, la forêt et toutes les terres alentour appartenaient au Beylik et chacun s'est peu à peu installé au gré des circonstances. La propriété n'avait elle-même pas de limites. Mais les enfants naissent avec cet interdit dans la tête, comme s'il s'agissait d'un lieu hanté, et ne franchissent jamais son enceinte (p. 14).

À travers cette présentation, le narrateur révèle que Miramar a été construite à l'époque ottomane, précisément vers la fin du XVIII^e siècle. Et comme pour *La Kahéna* de Bachi et « le vieil immeuble de la rue en pente » de Bakhaï, elle est construite sur un terrain spolié. Mais, c'est surtout l'usage qui a été fait des temps verbaux qui attirent l'attention : nous observons un entrelacement du présent de la narration, du passé composé et de l'imparfait. De notre point de vue, est signifiée par cette curieuse imbrication du passé et du présent la permanence de cette « Maison » qui a défié les siècles. La phrase ouvrant le roman plaide pour cette interprétation : « Siècle après siècle, génération après génération, les enfants qui naissent sur les pentes de la colline ou dans les nouveaux immeubles qui ourlent la mer ouvrent leurs yeux sur cette grande bâtisse [...] » (p. 13). Dans ce passage, le recours au mode itératif¹¹⁶ souligne clairement le caractère permanent de cette maison : ses propriétaires successifs ont disparu, mais, elle, demeure. N'est-elle pas d'ailleurs appelée *La Maison de l'éternité* ? : « Chaque jour la maison prenait un peu de l'éternité augurée par cette plaque de marbre » (p. 50).

¹¹⁵ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 195.

¹¹⁶ « Raconter une fois ce qui s'est passé plusieurs fois correspond au **mode itératif**. "Longtemps je me suis couché de bonne heure." L'incipit de *La Recherche du temps perdu* évoque un événement itératif, une habitude du jeune Marcel, dont le lecteur va découvrir l'importance en liaison avec les scènes de coucher », in Frédéric, Calas, *Introduction à la stylistique*, Paris, Hachette, 2007, p. 94.

Nous soulignons). De la sorte, Miramar participe de deux temps : elle est ancrée dans le passé (dont elle est la mémoire) et continue de s'imposer dans l'actualité. Cela en dit long sur sa place prépondérante dans le récit.

Le prologue s'achève par cette intervention du narrateur : « Mais comme chacun sait, la vérité est semblable à un miroir brisé et qui peut prétendre à lui seul en reconstituer tous les morceaux dispersés ? » (p. 15). Ici, l'*incipit* se métamorphose littéralement en plaidoyer justificatif des choix d'écriture de l'auteur. Celui-ci nous signifie, d'ores et déjà, que le rapport à l'Histoire dans son roman n'est pas mimétique et immédiat, mais indirect et transfiguré par le travail du texte sur le référent. Cette question sera traitée de manière plus détaillée, dans la dernière partie de la présente thèse.

II.4. *La Nuit des origines* : le chronotope de la rencontre

Comme nous l'avons déjà précisé, *La Nuit des origines* s'ouvre sur l'entrée, totalement imprévue, d'Abla dans le magasin de Jacques, pour se protéger de la pluie :

Elle fit un mouvement de fuite vers la porte mais l'autre la retint : Attendez que passe l'orage. Merci, mais je suis effectivement entrée pour me protéger de la pluie. Je l'avais deviné, plaisanta l'antiquaire, les clients on les reconnaît à la façon de franchir la porte (p. 10).

Cette entrée fait émerger une véritable esthétique de la rencontre : rencontre avec Jaques, l'antiquaire ; rencontre amoureuse, puisque c'est dans ce magasin qu'Abla croise pour la première fois Alain/Ali qui deviendra son amant ; mais, surtout, rencontre avec un univers d'objets comportant ce lit oriental qui frappe d'emblée l'œil d'Abla, suscitant chez elle de fortes émotions :

C'EST ARRIVÉ CHEZ UN ANTIQUAIRE DES PUCES- on aurait écrit comme un complot de la destinée. Devant une vitrine illuminée en plein jour de lustres vénitiens suspendus à des cordons tels des projecteurs au-dessus d'une scène de théâtre. Un décor d'objets disparates : des fioles aux formes extravagantes, des flacons de verres coloriés, une bimbeloterie en porcelaine, reflétés sur un grand miroir poussiéreux au tain fané. Elle y surprit son visage, estompé, mouillé, et soudain entra. La porte de verre dépoli grinça, interrompant un éclat de rire subitement coupé ; elle se retrouva au milieu d'un amas de meubles négligemment rangés- des chaises renversées les unes sur les autres, une table recouverte de vieux livres- et ne put retenir un cri : adossé au mur trônait le lit ! (p. 9).

Après un titre quelque peu énigmatique, ce prologue vient nous apporter quelques éclairages, « tels des projecteurs au-dessus d'une scène de théâtre » (p. 9). Il débute de façon analeptique et impersonnelle pour planter le décor, avant de nous présenter le personnage. Ainsi, Abla émerge d'un « décor d'objets disparates » qui imposent d'emblée leur présence. Elle n'apparaît dès lors que comme un objet parmi d'autres, réduite à un pronom personnel, « elle », alors que les objets sont nommés et décrits. Le triomphe de l'objet se lit également dans sa capacité à agir sur l'affect du personnage chez qui il provoque une vive réaction : Abla crie de surprise, en voyant le lit adossé au mur. Il s'agit d'une scène toute à fait archétypale avec laquelle toute une littérature dix-neuviémiste nous a familiarisés :

La scène du marchand de bric-à-brac est récurrente dans la littérature du siècle : un personnage entre dans un magasin qui regorge d'articles de tous les âges et de tous les coins du monde, et jette son dévolu sur l'objet qui immédiatement se présentera à lui comme le seul qui compte et qui bouleversera son existence. L'épisode est archétypal ; dans le récit du XIX^e siècle, les objets reproduisent cette même configuration : parmi un nombre incalculable de choses accumulées que les textes évoquent et disposent pour échafauder un cadre, quelques-unes prennent un sens particulier, et précipitent l'action autour d'eux¹¹⁷.

C'est ainsi que parle Marta Caraion, enseignant-chercheur à l'université de Lausanne, des objets qui attirent l'attention parmi toute une panoplie de choses que le roman du XIX^e siècle met sous les yeux de tel ou tel personnage. On peut prendre pour exemple *La Peau de chagrin*¹¹⁸ (1831) ou *Le Cousin Pons*¹¹⁹ (1848) de Balzac, romans de l'objet par excellence. Le premier fait du talisman magique son objet actantiel de base ; le second fait de la collection Pons son héroïne. Dans l'un comme dans l'autre, l'objet attire l'attention dès l'*incipit*.

Dans le cas qui nous occupe, c'est un lit qui focalise l'attention d'Abla, parce qu'il ressemble étrangement au sien laissé à Constantine, sa ville natale :

¹¹⁷ Marta, Caraion, « Objets en littérature au XIX^e siècle », in *Images Re-vues* [En ligne], 4/2007, document 1, mis en ligne le 01 janvier 2007, p. 2. Article disponible à l'adresse : <http://imagesrevues.revues.org/116>

¹¹⁸ Honoré (de), Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Le Livre de Poche, 1995 [1831].

¹¹⁹ Honoré (de), Balzac, *Le Cousin Pons*, Paris, Gallimard, 1973 [1848].

Ils se retournèrent d'un coup vers elle, l'un marquant l'étonnement et l'autre rieur comme s'il avait deviné l'objet de son émoi. Elle demeura un instant figée, la main sur la bouche, bredouillant : Pardonnez-moi, oui, bonjour, c'est ce lit, on dirait le mien (p. 9).

Le choc est d'autant plus fort que cette découverte était totalement inattendue. L'objectif est d'amplifier l'effet de surprise, de rendre plus grand le pouvoir de l'objet remarqué. C'est ce que nous mettons sur le compte du « chronotope de la rencontre », tel que défini par Bakhtine : le « [...] chronotope de *la rencontre* [...] se distingue par un fort degré d'intensité et de valeur émotionnelle¹²⁰ » affirme-t-il. Selon lui, il s'agit d'un des plus anciens thèmes de la littérature qui peut recevoir différentes nuances, puisque « la rencontre peut être désirée ou indésirable, joyeuse ou triste, voire terrifiante. Elle peut aussi être ambivalente. De toute manière, ce thème peut s'exprimer diversement, selon le contexte¹²¹ ». Bakhtine met, enfin, l'accent sur le rôle fondamental de ce chronotope :

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. La rencontre est un des plus anciens événements inspireurs des sujets de l'épopée (et particulièrement du roman). Il faut prêter attention à ses liens étroits avec les thèmes de *la séparation*, *de la fuite*, *les retrouvailles*, *la perte*, *le mariage*, etc...qui, par l'unité de leurs définitions spatio-temporelles, sont analogues au thème de la rencontre¹²².

Dans le cas qui nous occupe, le chronotope de la rencontre inaugurale est en effet intimement mêlé à certains des thèmes énumérés par Bakhtine, en l'occurrence « la séparation », « la fuite » et les « retrouvailles ». Pour le montrer, il faut rappeler qu'Abla est venue à Paris pour fuir son pays, oublier son passé, sortir des ténèbres vers la lumière :

Pourquoi remuer encore ce passé ? J'ai traversé la mer pour oublier, oublier cette ville, les ténèbres de l'enfance, oublier tout, oublier ce maudit pays... (p. 142).
J'ai décidé de fuir l'Algérie, Constantine, une histoire intime. Voilà que mes morceaux de vie me rattrapent, se dit-elle en ajustant les rideaux de la fenêtre. C'est étrange, ce lit ici. Pourquoi suis-je donc rentrée dans cette boutique ? Ah ! l'orage ! (p. 22).

¹²⁰ Mikhaïl, Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman : Essais de poétique historique », dans *Esthétique et théorie de réception*, op.cit., p. 384.

¹²¹ *Id.*, p. 249.

¹²² *Ibid.*

L'exil d'Abla est explicitement associé à une fuite, à une tentative de se délester du poids de tout un vécu. Mais, force est de constater que, sur son lieu d'exil, tout lui rappelle – les objets en premier chef – le pays natal. Ainsi, présent dès le seuil du texte, le lit de l'antiquaire la ramène à son passé, en raison de sa parfaite similitude avec le sien laissé à Constantine. La fuite se solde donc par une *retrouvaille*, dans la mesure où cet objet se fait présence « synecdochique¹²³ » de sa ville s'origine :

Sortant de sa confusion, elle tourna autour du lit, examinant les détails : la torsion ciselé de colonnades, les pieds haut perchés, les arabesques des montants dorés, le ciel de lit en coupole. C'est vraiment le mien, je suis ahurie. Il la questionna : Le notaire qui liquidait la succession prétend qu'il est d'époque, un meuble oriental du XVIII^e, c'est possible ? Oh ! oui, tout à fait, c'est un style ottoman assez répandu, le mien a été fabriqué en Algérie, mais il paraît qu'on en trouve encore dans certaines villes méditerranéennes (p. 10).

Cette description consiste en une « diatypose », comprise comme « une hypotypose brève, rapide, une sorte de *trait* descriptif frappant¹²⁴ ». Et ce qui frappe précisément Jaques, c'est le fait que le lit soit si ancien, « un meuble oriental du XVIII^e siècle ». Abla, elle, est plutôt « ahurie », à cause de l'étrange similitude qu'il présente avec le sien laissé à Constantine : « C'est vraiment le mien, je suis ahurie » (p. 10) déclare-t-elle. Il faut relever que le lit permet de préciser l'origine du personnage, le lieu d'où il vient, ce qui permet de le sortir graduellement de son anonymat :

Tandis que l'antiquaire l'écoutait, vivement intéressé, jugeant la valeur de son acquisition, l'autre demeurait silencieux, la suivant des yeux ; on aurait dit qu'il tentait de retrouver un visage sur des traits inconnus, puis lâcha soudainement : Pardon d'être indiscret, il est où si loin, votre lit ?

Elle se tourna vers lui, hésitante, et murmura comme à elle-même : À Constantine, en haut d'un rocher (p. 10).

Le thème de la rencontre s'inscrit dans un *topos* plus extensif, celui du voyage. En abordant ce *topos*, Andrea Del Lungo écrit que :

¹²³ Selon Patrick Bacry, « la synecdoque est une métonymie qui remplace le nom d'une réalité, non pas par celui de l'une quelconque de ses caractéristiques, mais par celui d'une de ses *parties*. [...] On dit communément que la synecdoque exprime *la partie pour le tout* [...] ». Extrait de : *Les Figures de style*, *op.cit.*, pp. 125-126.

¹²⁴ *Id.*, p. 353.

[...] la question de l'espace inaugural dans l'*incipit* [...] semble beaucoup plus complexe, du moins parce que toute arrivée présuppose non seulement l'ouverture d'un nouvel espace, mais aussi l'existence d'un 'ailleurs'' d'où le personnage provient¹²⁵.

Nous mesurons dès lors toute l'importance du thème du pays natal, dans ce texte.

La rencontre visuelle, à savoir le jeu des regards entre les personnages, mérite analyse. En étudiant ce type de rencontre, Del Lungo fait observer qu' « il s'agit [...] d'une scène presque universelle – voire d'un signe du romanesque, à toute époque – souvent présentée en position d'*incipit* en raison de son caractère dynamique et de son pouvoir d'ouverture ou d'expansion narrative¹²⁶ [...] ». Mais c'est surtout Jean Rousset qui fait autorité en la matière pour s'être livré à une analyse approfondie de ce *topos*, dans une étude significativement intitulée *Leurs yeux se rencontrèrent*. Ce critique souligne que

[...] cette forme fixe est liée à une situation fondamentale : le face-à-face qui joint les héros en couple principal, la mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois. Il s'agit d'une unité dynamique, destinée à entrer en corrélation avec d'autres unités et déclenchant un engrenage de conséquences proches et lointaines : autres rencontres, séparations et retours, quête ou attente, perte momentanée ou définitive, etc¹²⁷.

Pour paraphraser Jean Rousset, nous dirons que les regards qui se croisent pour la première fois permettent de lancer véritablement l'intrigue, en déclenchant les péripéties : à partir de leur première rencontre, les personnages peuvent nouer des relations amicales ou amoureuses, avec toutes les conséquences positives ou négatives qui puissent en découler. Or chez Nourredine Saadi, la rencontre des yeux est quelque peu escamotée, comme le montre ces passages : « l'autre demeurait silencieux, la suivant des yeux ; on aurait dit qu'il tentait de retrouver un visage sur des traits inconnus » (p. 10), « Elle se tourna vers lui, hésitante, et murmura comme à elle-même : À Constantine, en haut d'un rocher » (*Ibid.*).

¹²⁵ Andrea, Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, p. 87.

¹²⁶ *Id.*, p. 94.

¹²⁷ Jean, Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, p.7, cité par Andrea, Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, p. 94.

Certes, les yeux d'Alain et d'Abla se rencontrent, mais le regard d'Abla demeure surtout accaparé par le lit. D'ailleurs, même quand elle se tourne, elle se parle à elle-même, bien plus qu'à son interlocuteur, les pensées et les yeux refusant de se soustraire à l'objet de sa surprise, le lit oriental. Tout se passe comme si seul le corps tournait, machinalement ; le regard ne suivait pas. Ainsi, l'objet semble bien plus important que le futur amant. C'est aussi en cela que nous estimons que ce prologue est annonciateur de la place prépondérante accordée aux objets dans le texte et, à travers eux, à l'espace de la fiction.

Dans la droite ligne de ce raisonnement, nous précisons que dans la suite de l'histoire, quand Abla se donne à son amant dans ce même lit, cet acte sera totalement vidé de sa signification amoureuse : « Je ne devais plus le revoir, je sens qu'il va me ramener là-bas... Partager un lieu de naissance ne suffit pas à faire unir des destinées... Je ne sais plus où j'en suis...Juste une nuit dans ce lit. Le lit de mon enfance » (p. 118) se dit Abla.

L'antithèse du voisinage spatial (ou de la proximité corporelle) et de la séparation des esprits a donc été créée, dans ce prologue, par la présence de l'objet, qui, sans empêcher le croisement des regards, a fortement compromis l'accomplissement du *topos* amoureux. Mais il faut également noter que cette antithèse, à laquelle on peut associer les couples proche/lointain, présence/absence, annonce la nature des rapports futurs entre Alain et Abla : « Elle est avec moi mais constamment ailleurs dans une vie cachée, secrète, et je me demande chaque fois pourquoi elle revient, je ne sais pas ce que je suis pour elle » (p. 143).

Enfin, il aurait été opportun d'interroger de façon plus complète le rôle de la fatalité dans ce prologue, notion chère au théâtre tragique, d'autant plus que le lit est un objet très présent dans la tragédie et que l'entrée d'Abla chez l'antiquaire est hautement théâtrale, comme le montre ce passage : « Devant une vitrine illuminée en plein jour de lustres vénitiens suspendus à des cordons tels des projecteurs **au-dessus d'une scène de théâtre** » (p. 9. Nous soulignons). Si nous nous sommes contenté de démontrer que ce prologue constitue une scène de

rencontre avec des objets dont le rôle s'annonce prépondérant, c'est que nous avons prévu d'aborder les autres aspects dans la suite de ce travail.

Tout au long de cette partie, nous avons essayé de démontrer que nos auteurs déploient aux *seuils* de leurs textes des stratégies d'écriture indexées sur la mise en valeur de la spatialité narrative et des objets fictionnels. Poursuivant cet objectif, notre attention a été portée, successivement, sur les titres, sur les quatrièmes de couverture, sur les épigraphes et, enfin, sur les *incipit*, qui nous ont semblé être les éléments liminaires les plus pertinents au regard de notre problématique.

Notre analyse titrologique a montré que les quatre œuvres de notre corpus partagent, au niveau de leur page de titre, une tendance à la personnification, à la mythification et à l'investissement symbolique et mémoriel des espaces qu'ils annoncent. Par le biais de ces procédés, la lecture se trouve orientée autour de ces composantes narratives que constituent les espaces domestiques (Miramar et le vieil immeuble de la rue en pente), les espaces urbains (Alger, Constantine, Paris) et les espaces aquatiques (l'oued de Djaffar et la mer méditerranéenne).

Les objets, eux, investissent les titres de Nourredine Saadi, en l'occurrence *La Maison de lumière* et *La Nuit des origines* ; ils y apparaissent grâce aux réseaux connotatifs qui les traversent.

L'étude des quatrièmes de couverture a mis en exergue deux constantes thématiques et idéologiques :

- a- À travers des termes comme « cosmopolitisme », « conflits d'identité », « l'identité d'un peuple », ces emplacements paratextuels annoncent des espaces narratifs traversés par des enjeux identitaires qu'il faudra mettre en lumière ;
- b- *Alger, le cri*, *Un oued, pour la mémoire* et *La Maison de lumière* affichent leur volonté de faire de l'espace le vecteur privilégié pour la (ré) écriture de l'Histoire et de la mémoire collective.

La quatrième de couverture de *La Nuit des origines* s'est notamment distinguée par l'annonce d'un texte mettant à l'honneur deux objets majeurs : un lit à baldaquin et un vieux manuscrit de valeur.

L'étude des épigraphes a également révélé que ces éléments paratextuels annoncent des textes faisant à l'espace une place prépondérante.

Au même titre que les éléments paratextuels étudiés, les *incipit* analysés, aussi riches que divers, annoncent et valorisent l'espace comme le sujet même des œuvres examinées. De plus, nous avons noté que le prologue de *La Nuit des origines* déjoue un *topos* amoureux, pour valoriser d'emblée les objets, lesquels ont fait de cet *incipit* une fausse scène de première rencontre.

Ainsi, au terme de cette partie, nous croyons avoir démontré que non seulement les lieux et les objets sont ostensiblement présents aux seuils de nos œuvres, mais, surtout, que cette présence est hautement significative : elle fait, à tout le moins, office d'une invitation à une lecture orientée autour de ces éléments mêmes.

En guise de conclusion, nous estimons que, indépendamment de l'objectif majeur que nous y avons poursuivi, cette partie a pour bénéfice d'esquisser quatre points cardinaux que nous comptons approfondir dans la suite de ce travail : il y a, aux seuils des textes :

- a- une volonté de hausser les lieux et les objets au rang de personnages ;
- b- une tendance à la mythification des lieux et des objets ;
- c- une valorisation des lieux de mémoire ;
- d- l'annonce d'une forte hybridité générique.

C'est surtout l'axe « a », mais pas seulement, qui sera mis en valeur dans la partie suivante.

PARTIE II

L'ESPACE ET LE CORPS :

EXPÉRIENCE(S) (POLY)SENSORIELLE(S) ET IMAGINAIRE(S) ÉROTIQUE(S)

L'odeur de l'enfance est toujours là, ainsi que le square sombre et ombragé, je reconnais les lieux à travers mes sensations.

Samir Toumi, *Alger, le cri.*

Vous étiez devenue sa terre de repos, sa patrie de chair, le pain quotidien de son désir... Vous habitiez désormais ensemble un pays que vous aviez inventé, une géographie de draps de soie, un lit d'or... Il y avait désormais les jours et les nuits auprès de vous, en vous, et les jours sans...

Nourredine Saadi, *Boulevard de l'Abîme.*

Le corps est l'instrument indispensable qui permet à l'individu d'entrer en rapport avec le monde qui l'entoure. C'est pourquoi nous aborderons, dans la présente partie, le problème de l'espace chez nos auteurs à travers le prisme de la relation corps et espace : « L'espace gravite autour du corps de même que le corps se situe dans l'espace¹ » écrit Westphal, dans sa *Géocritique*.

La littérature témoigne de l'importance du corps comme objet d'une réflexion esthétique, sans qu'il s'agisse nécessairement toujours du corps d'un personnage au sens le plus traditionnel de ce terme : ce sont parfois des espaces, des objets, etc., qui, en changeant de rôle actantiel ou en en tenant plusieurs, donnent naissance à des métaphores, à des comparaisons, et à toutes sortes de figures de rhétorique en liaison avec la thématique du corps. Ainsi, une ville peut être assimilée à une femme, une maison à une mère, une locomotive à une bête².

D'un point de vue théorique, « le corps est une question de nature transversale³ », puisqu'il suscite des études dans toutes les disciplines (psychanalyse, philosophie, biologie, anthropologie, etc.). Pour notre part, nous nous sommes tourné vers l'étude de la cartographie corporelle telle que mise en valeur par la géocritique, pour y puiser quelques clés conceptuelles que nous estimons à même de nous fournir des éclaircissements sur les rapports espace/personnage, dans les quatre œuvres de notre corpus. Les deux notions que nous mobiliserons sont : la « polysensorialité⁴ » et « la géographie du désir⁵ ».

Pour être plus précis, nous dirons que, dans un premier temps, nous analyserons la perception (poly)sensorielle de l'espace dans chaque texte : quelle(s) fonction(s) cette (poly)sensorialité joue-t-elle dans la construction de cet espace ? Ensuite, nous nous intéresserons à l'aspect érotique de cette

¹ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 109.

² Allusion à *La bête humaine* (1890) de Zola.

³ Isaac, Bazié, « Corps perçu et corps figuré », in *Études françaises*, Vol. 41, N°2 : *Le corps dans les littératures francophones*, 2005, p. 9. Disponible à l'adresse : id.erudit.org/iderudit/011375ar

⁴ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 213.

⁵ *Id.*, p. 115.

cartographie, car, qu'elle soit géomorphique (la transformation du corps en paysage) ou anthropomorphique (l'espace comme corps), il s'agit pratiquement toujours du corps au féminin.

Précisons, enfin, que si notre chapitre a essentiellement recours à la géocritique, de nombreuses autres approches (sémiotique, narratologie, mythocritique, la théorie de l'écriture de Moi, etc.) seront inévitablement mises à contribution, puisque, d'une part, la géocritique est interdisciplinaire par essence, et, d'autre part, les besoins de l'analyse l'exigent.

I. L'espace et les sens

« L'espace est d'abord perçu, construit par le biais des sens⁶ », lisons-nous dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Topographies romanesques*. Nous ajoutons volontiers à cette affirmation, et à la suite de quelques-unes des contributions⁷ qui l'ont laissé entendre, qu'éprouver des lieux à travers tout son corps revient à se les représenter, les décrire, les mettre en texte non pas seulement et toujours à travers le seul regard d'un/des narrateur(s), mais aussi par le truchement de toute une panoplie de perceptions olfactives, auditives, tactiles, et- pourquoi pas ?- gustatives :

Quand « Ego » arrive dans un pays, dans une ville inconnus, il les éprouve d'abord avec tout son corps : l'odorat et le goût, les jambes et les pieds, s'il ne se borne pas à les traverser en voiture. Avec l'ouïe, en percevant les bruits, les voix, leurs qualités. Avec le regard : ce qui se passe assaille l'arrivant, lui saute aux yeux. C'est à partir du corps que se perçoit et que se *vit* l'espace, et qu'il se produit⁸.

Considérée comme l'un des points cardinaux de la théorie géocritique⁹, la polysensorialité peut être définie, d'un point de vue artistique et littéraire, comme la coordination de plusieurs types de perceptions sensorielles dans l'espace d'une

⁶Audrey, Camus, Rachel, Bouvet, « Introduction », dans Camus Audrey et Bouvet Rachel (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 13.

⁷ Voir, en particulier, la contribution de Jean-François, Richer, « L'espace sonore du roman : l'exemple de Sarrasine d'Honoré de Balzac », dans Camus Audrey et Bouvet Rachel (dir.), *Topographie romanesque*, *op.cit.*, pp.185-195.

⁸ Henri, Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 [1974], p. 188.

⁹ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op.cit.*, p. 200.

même création. Elle est, selon Westphal Bertrand, le fondateur de cette approche critique, propre à l'ensemble des espaces humains¹⁰. Selon lui, «la sensorialité permet une conformation de l'individu au monde. Elle concourt à la structuration et à la définition de l'espace¹¹.» C'est pourquoi, ajoute-t-il, «sur le plan de la représentation, l'espace est soumis aux variations et à l'infinie variété de la perception sensorielle. On rencontre tantôt des "paysages" dominés par l'un des sens, tantôt des "paysages" synesthésiques¹².» Pour le dire vite, les œuvres à l'étude coordonnent plusieurs types de perceptions spatiales, créant ainsi un « vaste paysage polysensoriel¹³».

Longtemps évoquée comme une évidence (empirique), il manquait à cette polysensorialité d'être prise en charge par une théorie littéraire à même d'en expliciter les enjeux, d'en faire un concept opératoire en l'intégrant dans la logique de sa démarche critique, par-delà la diversité des contextes (littéraires et sociétaux). La géocritique est venue combler cette lacune. Née il y a maintenant une quinzaine d'années, celle-ci s'emploie à «étudier non pas seulement une relation unilatérale (espace-littérature), mais une véritable dialectique (espace-littérature-espace) qui implique que l'espace se transforme à son tour en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé¹⁴. » La géocritique ouvre de la sorte une nouvelle voie consubstantiellement liée aux problèmes de la spatialité narrative, que les chercheurs sont invités à explorer et dont il faut évaluer la pertinence dans ses champs d'application respectifs.

En outre, ce qui mérite d'être rappelé, avant d'aller plus loin dans cette étude, c'est que «la perception sensorielle est affaire de point de vue¹⁵» : «Une

¹⁰ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op.cit., p. 199.

¹¹ *Id.* p. 216.

¹² *Id.*, p.218.

¹³ *Id.* p. 220.

¹⁴ Bertrand, Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », in Westphal Bertrand (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 21.

¹⁵ Bertrand, Westphal, *Géocritique. Réel, fiction, espace*, op.cit., p. 222.

ville sent bon pour les uns, mauvais pour les autres¹⁶», écrit Westphal. En d'autres termes, la perception de l'espace est classable selon la catégorie euphorie vs dysphorie, ce qui n'est pas, par ailleurs, propre à l'approche géocritique.

Pour des besoins de clarté méthodologique et analytique, notre analyse s'articulera autour de trois axes principaux : l'espace sonographique, l'espace visuel et l'espace olfactif. Les perceptions visuelle et gustative seront, elles, fondues dans l'ensemble de l'analyse. Mais pour ne pas contrevenir à l'esprit synesthésique de la polysensorialité, nous veillerons à montrer comment les sens se télescopent, s'appellent mutuellement, plus qu'ils n'auraient tendance à se tourner le dos.

I.1. L'espace sonographique

D'après Lefebvre, « l'audition joue un rôle décisif dans la latéralisation de l'espace perçu. L'espace s'écoute autant qu'il se voit, et s'entend avant qu'il se dévoile au regard¹⁷ ». Or, « les théoriciens de la topographie romanesque n'ont accordé que peu d'attention à l'apport des référents sonores dans la construction du texte romanesque en général et de ses espaces fictionnels en particulier¹⁸. » Pour notre part, nous voulons montrer que « le sonographique¹⁹ » est consubstantiel au « spatiographique²⁰ » dans les œuvres faisant l'objet de notre étude.

I.1.1. Pour une symphonie urbaine

Alger, le cri se caractérise par le déploiement d'une riche palette sonore, à tel point que nous sommes vite tenté d'affirmer que Samir Toumi n'écrit pas

¹⁶ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op.cit. p. 220.

¹⁷ Henri, Lefebvre, *La Production de l'espace*, op.cit., p. 231.

¹⁸ Jean-François, Richer, « L'espace sonore du roman : l'exemple de Sarrasine d'Honoré de Balzac », in Audrey, Camus et Rachel, Bouvet (dir.), *Topographie romanesque*, op.cit., p. 187.

¹⁹ *Id.*, p. 160.

²⁰ *Ibid.*

pour «les gens sans oreilles²¹». Son récit entretient des rapports étroits avec la musique, laquelle se manifeste sur un niveau formel, par le biais notamment des intertextes musicaux, et métaphorique, dans la mesure où le récit est travaillé par une syntaxe musicale. Le premier niveau témoigne de l'importance de la perception auditive dans *Alger, le cri* ; le second dévoile son inclination pour les ressorts du *récit poétique*. La géocritique étant une discipline s'intéressant aux espaces géographiques, c'est le premier niveau qui nous importe, ici.

Par ailleurs, cette lourde charge musicale insufflée à ce récit est annoncée dès ses premières lignes : «Cette ville m'assaille, elle monte et elle descend» (p.13). Cette phrase programmatique fonctionne comme une véritable mise en abyme, dans la mesure où elle concentre un certain nombre de thèmes et de motifs que le texte ne cessera de narrativiser : la circularité du récit, le mythe de l'éternel retour qui le travaille en profondeur, l'aspect labyrinthique de la ville d'Alger pour ne citer que ceux-ci, s'y trouvent d'ores et déjà annoncés. Mais contentons-nous de retenir, pour le moment, que *monter et descendre* – lire bien entendu *l'action* de monter et de descendre - rappellent les mouvements ondulatoires des mélodies.

D'une page à l'autre, les bruits de toutes sortes, les cris de joie et de peine, les chansons du raï, du rap et du *chaâbi* (genre musical né à Alger) qu'entend le narrateur au gré, notamment, de ses déambulations dans les rues de sa ville, constituent un véritable «miroir acoustique²²» qui se trouve éminemment mis à contribution dans cette écriture de l'espace. Il dessine, structure et organise la spatialité du récit, au même titre que les référents toponymiques, les sensations olfactives et les autres procédés descriptifs et narratifs.

El barah ken fi omri achrine, la mélodie nostalgique de Guerouabi s'échappe d'une fenêtre, accompagnée d'une odeur de soupe [...].Alger paraît indolente, méditerranéenne, insouciant, les couleurs se font nettes, le blanc des immeubles étincelle au soleil. La Pérouse, à l'est, s'étale paresseusement sur l'eau, point d'orgue à la courbe sensuelle du serpent, les paraboles sont des milliers de ballons

²¹ Jean-Yves, Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 182.

²² Henri, Lefebvre, *La Production de l'espace*, op.cit., p. 259.

prêts à s'envoler dans les airs, les klaxons et les cris d'enfants sont les préludes à une symphonie urbaine (p. 73).

Euphorique, en apparence, cette représentation d'Alger à laquelle l'ouïe, l'odorat et le regard participent de concert mérite qu'on s'y attarde, en raison notamment de son emplacement dans le récit. Elle est précédée d'un paysage visuel dysphorique («mes yeux se lèvent vers les montagnes dressées à l'est de la baie, érigées en forteresse de la mort» (p. 73)) et suivie d'un «commentaire évaluatif» qui la frappe d'une *ère du soupçon* : «L'Algérois fête la bonne humeur passagère du serpent, *Yel meknine ezzine*, comme une fragile et improbable trêve. Trop éclatante, la lumière, trop blancs, les murs, trop bleues, les grilles des balcons, trop belle, la mer» (p. 73-74).

Outre l'emploi des termes «fragile», «improbable» et «passagère» qui neutralisent énormément la description, la reprise anaphorique jusqu'à l'exagération hyperbolique du modalisateur «trop», affecté lui-même d'une valeur péjorative, éveille les soupçons du lecteur vis-à-vis de ce paysage (faussement) euphorique qui se dénonce, au final, comme leurre. Les qualificatifs «fragile» et «improbable» pourraient, de surcroît, être eux-mêmes interprétés comme renvoyant indirectement à la description paysagère qui a précédé, c'est-à-dire aux dires suspects du narrateur-personnage sur le paysage qu'il décrit. Ces procédés contribuent à soustraire le paysage synesthésique à la fascination exotique, en le dénonçant dans ce qu'il a de factice.

Ainsi prise en tenaille, la carte postale s'effrite, cédant le pas à des images nettement moins complaisantes vis-à-vis de la réalité postcoloniale de l'Algérie : «À Alger, les plages ont été souillées par les cadavres, la mer est devenue rouge orangé. À Alger, les souvenirs d'enfance ont des goûts de terre brûlée et de cendre, on les a assassinés » (p. 55).

Revenons à la musique. De prime abord, sa présence dans le récit répond à un souci de vraisemblance, en ce qu'elle fait parvenir aux oreilles du lecteur des fragments musicaux empruntés à la réalité extratextuelle. À cet égard, les références sont légion : Hasni, Khaled, El Anka, Djanet, Abdou, Oum Kalthoum, Richard Anthony, Alyssa, Jean Ferrat, Enrico Macias, Amazigh Kateb ou encore

Georges Moustaki sont à l'honneur, tour à tour. Mais le narrateur-personnage affiche une prédilection marquée pour le *raï* (« J'aime le raï, le raï me fait pleurer » (p.136)) et le *chaâbi* dont il s'amuse à répéter, de manière lancinante, certaines paroles, comme *Yel meknine ezzine* de Hadj M'Hamed El 'Anka.

On peut s'interroger sur les raisons de son attachement à ces deux genres. Dans sa thèse intitulée *La Chanson algérienne des années 1990, un vecteur de contestation et de diversité*, Fatiha Tabti- Kouidri soutient que :

le *cha'bi* est une sorte de « blues algérien », appellation qui sert également, quoique plus rarement, à désigner le raï. Sa thématique, comme celle du raï, puise dans les conditions de vie des classes populaires : la pauvreté, les privations, la marginalisation mais aussi le désir d'évasion, l'amour (souvent contrarié), la tentation, qui côtoient le repentir (*tuba*) et l'exaltation de la foi, très présents dans la thématique du *cha'bi* (à la différence du raï qui fait rarement référence à la religion²³).

D'après cette citation, le *chaâbi* et le *raï* sont des genres musicaux très ancrés dans la culture populaire. De fait, ils ont vocation de *nommer* le quotidien algérien et sa dégradation, ce qui permet, selon Yamilé Ghebalou, « d'excéder le malaise de toute une population, de le transformer en une parole collective qui lui confère une reconnaissance dans une histoire solidement ancrée au quotidien²⁴ » :

[...] le chanteur de raï crie les ambitions déçues, les amours trompeuses, l'alcool qui aide à oublier les tourments, *Yel meknine ezzine*. [...] La salle est debout, tout le monde danse, [...] fi khatar, ou fi khatar, ou fi khatar, payer encore, boire encore, [...], payer pour le cri du chanteur, le cri par procuration, le cri qui va vous rendre puissant, pour toute une nuit, payer pour dire, pour exister, pour tout foutre en l'air, faire sortir le cri, le cri de douleur, de colère ou d'extase [...]. O. Prend sa gifle, je la sens tétanisé. Les verres succèdent aux danses, mais le chanteur quitte brutalement le raï pour le staïfi, outrage ! Je décide de quitter immédiatement le cabaret, O. me suit, elle ne comprend pas, je suis en colère. *Comment lui expliquer l'arrêt du cri ?* (pp. 134-135)

En plus d'être un moyen d'exprimer le malaise social, l'association de la musique au thème métaphorique du cri lui attribue d'autres significations.

²³ Fatiha, Tabti-Kouidri, *La Chanson algérienne des années 1990, un vecteur de contestation et de diversité*, thèse de doctorat sous la direction de de Martine Abdallah-pretceille, Tome 1, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, 2009, p. 128.

²⁴ Yamilé, Ghebalou, « Le chant chaabi. Une histoire parallèle de la ville d'Alger », dans Naget Khadda et Paul Siblot (dir.), *Alger. Une ville et ses discours*, Université Paul-Valéry Montpellier III, Praxiling, 1996, p. 284.

Eliade²⁵ nous apprend que la musique et la danse appartiennent, originellement, à la sphère du sacré et ce n'est qu'après avoir subi un long processus de désacralisation qu'elles sont devenues profanes. En tant que «hiérophanie», c'est-à-dire une «manifestation du sacré²⁶», la musique abolit le temps profane de la réalité historique pour participer d'un temps mythique, celui des commencements. Nous verrons d'ailleurs plus loin qu'Alger apparaît, chez notre auteur, davantage comme une ville mythique que comme une ville référentielle : « la ville sans futur, qui devient une simple fulgurance, presque irréelle, suggérée par les vents » (pp. 87-88).

Mais notons d'ores et déjà que «la notion de l'“origine” est surtout liée à l'idée de perfection et de béatitude²⁷». Par cette réintégration de la cosmogonie que permet la musique, le narrateur-personnage, qui est en proie à un malaise existentiel profond, nourrit «l'espoir d'une récupération de la béatitude des “commencements²⁸”» : «La hargne des rappers accompagnent mes marches solitaires, *Ouled El Bahdja, ouektach etdji elfardja?*» (p. 108. L'italique est dans le texte).

La danse, corollaire de la musique, participe de cette mythification. Celle des filles de joie dont les rythmes chorégraphiques dessinent l'image d'un serpent, symbole mythique auquel Alger est associée tout au long du texte, en est une bonne illustration :

Monter et descendre, c'est l'ascension puis la chute en trois temps, celle qui marquera le retour à la case départ de la fille de joie décatie, déclassée par l'âge et les rides. Les filles se croisent au milieu du patio, montent et *se* descendent, au rythme des dinars du *berrah* [...] (p. 133).

Selon Eliade²⁹ :

Les rythmes chorégraphiques ont leur modèle en dehors de la vie profane de l'homme ; soit qu'ils reproduisent les mouvements de l'animal totémique ou emblématique, ou bien ceux des astres ; soit qu'ils constituent des rituels par eux-

²⁵ Mircea, Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1991 [1949], p. 42.

²⁶ Mircea, Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1988 [1965], p. 17.

²⁷ Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1975 [1963], p.70.

²⁸ *Id.*, p. 68.

²⁹ Mircea, Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1991 [1949], p. 42.

mêmes (pas labyrinthiques, sauts, gestes effectués au moyen des instruments cérémoniels, etc.) une danse imite toujours un geste archétypal ou commémore un moment mythique.

Nous pouvons en conclure que, par le biais du mythe, la musique surpasse sa valeur référentielle (acoustique) pour endosser une valeur poétique (sonographique).

I.1.2. Alger et Saint-Ouen : des espaces carnavalesques

C'est dans une atmosphère carnavalesque intense qu'intervient surtout la musique, dans *La Nuit des origines*. Nous nous proposons d'analyser cette perception carnavalesque du monde à l'aune des travaux de Bakhtine, qui en est le principal théoricien : « Une oreille attentive devine toujours les échos, même les plus affaiblis, de la perception carnavalesque du monde³⁰ » écrit-il dans sa *Poétique de Dostoïevski*.

Pour commencer notre analyse du carnaval, disons quelques mots des lieux et les circonstances de son déroulement. Selon Bakhtine, c'est la place publique et les rues adjacentes qui servaient d'arène principale³¹ au carnaval, car « il était, par sa conception, *populaire et universel* ; tous devaient prendre part au contact familial³² ». Dans le roman qui nous occupe, ce sont les rues de Saint-Ouen qui accueillent le spectacle carnavalesque :

Jeanne [...] entama une chanson populaire :
Un jour qu'i faisait beau
Pas ben loin du bord de l'eau
Près d'la Seine
Ma Mèr'm'a fait dans un coin

À Saint-Ouen ... À Saint-Ouen, À Saint-Ouen, repris par le public en liesse tandis que Manouches et musiciens de l'Harmonie libérèrent à fond leurs instruments à la grande joie de couples transformant peu à peu la place de la Mairie en bal populaire. La mémoire des Audoniens, ces fêtes que l'on n'oublie jamais, mêlant les chants révolutionnaires au jazz et à la java (p. 156).

Cette joie des habitants et leur participation active intervient dans une ambiance électorale caractérisée par le désir ardent des Puciers de mobiliser un

³⁰ Mikhaïl, Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil [pour la traduction française], 1970 [1963], p. 152.

³¹ *Id.*, p. 176.

³² *Ibid.*

maximum d'électeurs en faveur de leur parti (l'AIR), pour faire barrage à la droite et à l'extrême droite, lors des élections municipales. C'est « Alain qui eut l'idée de cette manifestation de soutiens à l'AIR », largement approuvée par les Puciers :

Audoniens, Audoniennes ! Nous vous présentons notre liste de l'AIR et, contrairement aux mensonges de nos adversaires de droite, nous ne défendons pas les seuls intérêts des Puciers mais de tout Saint-Ouen car l'avenir du marché est lié à celui de la ville ; il est même l'histoire de notre ville, comme le dit le poète Raymond Queneau (p. 164).

À peine commencée, la manifestation prend-t-elle les allures du carnaval tel que décrit par Bakhtine. D'ailleurs, il est possible de relever des expressions telles que « on aurait dit le carnaval de Saint-Ouen [...] soudain ressuscité » (p.162), « ces images de carnaval » (162), « être en spectacle » (p. 163), « ce *folklore* » (p. 163) qui attestent du fait que le narrateur perçoit bel et bien la manifestation politique comme un carnaval et que les personnages la vivent, intensément, en tant que tel.

Les manifestations les plus éclatantes des effets du carnaval sont la musique, la danse, les chansons populaires, les cris et le tohu-bohu :

Le clou du cortège, on le devait à Mme Jeanne. Elle avait invité l'orchestre des Manouches et les choristes de l'Harmonie municipale à jouer ensemble en queue de défilé. Quelle émotion d'entendre les hautbois et clarinettes, les violons et trombones de cette antique société de musique se confondre avec les guitares et accordéons, les binious et les bandonéons tziganes, entonnant ensemble la chanson éternisée par Bruant (p. 163).

À la lecture de cet extrait, il est permis d'affirmer que l'espace romanesque acquiert une valeur supplémentaire, conforme à la symbolique carnavalesque : cette atmosphère inouïe de liesse populaire s'accompagne d'un retour vers le temps païen, ce que le narrateur souligne à travers l'expression « cette antique société de musique ». La référence à l'Antiquité s'expliquerait par le fait que le carnaval trouve ses racines dans les festivités du peuple grec : « Les festivités de type carnavalesque jouent un rôle considérable dans la vie des larges masses populaires de l'Antiquité grecque ³³» affirme Bakhtine.

³³ Mikhaïl, Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski, op.cit.*, p. 177.

Le carnaval mobilise massivement la population, sans distinction d'âges, de sexes ou de fonctions. Tous les participants sont actifs, tous communient dans l'acte carnavalesque, car « [l]e carnaval est un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs³⁴ » :

Beaucoup d'Audoniens, surtout les retraités de la place de la Mairie, étaient là, sensibles à l'argument du tract distribué par Alain :
Les artisans et commerçants, comme tous les Audoniens, ne sont pas les figurants d'un théâtre pittoresque dont les Pucés seraient le zoo... Union des Audoniens des Pucés et de la ville... (p. 163).

Au-delà de sa finalité électorale, l'appel à l'union lancé par Alain est typique des festivités carnavalesques. Car, comme l'explique Bakhtine, en temps de fête, « [la] foule en liesse qui remplit les rues [...] est un tout populaire [...] L'individu se sent partie indissoluble de la collectivité, membre du grand corps populaire. [...] le peuple ressent son unité³⁵ » : « Des vendeurs de *L'Huma Dimanche* brandirent leur journal au détour de la rue Henri-Jean-Fabre, acclamés par la farandole aux cris de *Union, Union !* » (p. 164).

Mais le carnaval est surtout une détente qui permet de s'affranchir quelque peu des interdits. Autrement dit,

Les lois, les interdictions, les restrictions qui déterminent la structure, le bon déroulement de la vie normale (non carnavalesque) sont suspendues pour le temps du carnaval [...]. On abolit toutes les distances entre les hommes, pour les remplacer par une attitude carnavalesque spéciale : un contact libre et familier³⁶.

Ainsi, des comportements difficilement envisageables en temps normal se manifestèrent en toute simplicité, par exemple au moment où la foule des participants croisa un cortège de mariage : « Sur le boulevard menant à la place de la Mairie, la manifestation croisa un cortège de mariage, qu'elle serpenta joyeusement en portant les mariés » (p. 164).

Nous avons ici l'exemple d'une scène foncièrement carnavalesque, tant il est vrai qu'en temps normal on ne verrait pas des mariés portés par une masse

³⁴ Mikhaïl, Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski, op.cit.*, pp. 169-170.

³⁵ Mikhaïl, Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008 [1970], p. 255.

³⁶ Mikhaïl, Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski, op.cit.*, p. 170.

d'inconnus. Au final, nous pouvons dire, à la suite de Bakhtine, que « le carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc.³⁷ »

Soulignons qu'Abla ne s'est pas laissé gagner par l'euphorie collective, et ce malgré l'invitation de Jeanne et l'enthousiasme d'Alain : « Soudain Jeanne l'apostropha du bout du comptoir : Au fait, ton Abla, elle n'est pas venue, je l'ai pourtant invitée l'autre jour. Alain rougit et se tut, saluant le Rat qui arrivait essoufflé » (p. 167).

Le bistrot de Jeanne est l'un des lieux les plus fréquentés par les personnages du roman. Tout au long du texte, il est présenté comme le lieu de la culture populaire festive, de la culture comique, du « rire carnavalesque [...], où la moquerie et la glorification, la louange et l'injure sont inséparables³⁸ » :

Jeanne fondit derrière le comptoir, interrompant les Pelloches : Cessez vos conneries, il faut qu'on travaille. [...] Et comme si elle voulait ravir le centre de la scène à Abla, elle se lançât, en posture d'orateur de meeting, dans un discours drolatique, s'adressant à la salle : On nous dit fainéants et fêtards, buveurs et joyeux larrons, oui, mais aux Puces nous vendons des histoires et de la mémoire, du vieux et du vent, de l'air, de l'air ! [...] Des applaudissements fusèrent et les Manouches se précipitèrent sur l'estrade en soufflant leurs accordéons. Un groupe de jeunes se mit à danser au fond de la salle, suivis par quelques biffins qui se secouaient comme s'ils voulaient se débarrasser de leurs corps trop vieux à porter. Le rythme devint plus frénétique, entraînant devant la scène un couple de danseurs vite entouré d'un cercle serpentant autour d'eux (pp.74-75).

Dans *La Maison de lumière*, on retrouve un peu de l'atmosphère carnavalesque dans l'euphorie de l'indépendance, qui marque le 5 juillet et les jours suivants :

– Les Français sont partis, la France est partie ! Indépendance ! Indépendance !
Et le Village indigène– hommes, femmes, enfants– entra dans une extraordinaire liesse. Tout ce qui était illicite dans les traditions devenait permis : les femmes, visage nu, dansaient au milieu des rues, les enfants sautillaient de joie et applaudissaient et des vieux, la canne à bout des bras ou accrochée sur l'épaule, rythmaient de leurs pas :

Tahia Djezaïr

Tahia Djezaïr.

[...] La fête dura toute la nuit. Et l'on vit arriver, on aurait dit des extraterrestres, des *djounouds* faisant crépiter les étoiles sous leurs feux des mitraillettes.

³⁷ Mikhaïl, Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 170.

³⁸ *Id.*, p. 219.

Cela dura des jours et des jours.
Jours de liesse. Jours d'allégresse (pp. 239-240. L'italique est dans le texte).

À travers cet extrait, nous constatons que les hommes (vieux et jeunes), les femmes, les enfants et les « *djounouds* » forment une espèce de « *collectivité carnavalesque*³⁹ », qui a le sentiment d'être en dehors des normes habituelles. Leur conduite et leurs gestes se libèrent de tous les tabous, de « la domination des situations hiérarchiques (couches sociales, grades, âges, fortunes) qui les déterminaient entièrement hors carnaval et deviennent de ce fait excentriques, déplacés du point de vue de la logique de la vie habituelle⁴⁰ » : « Tout ce qui était illicite dans la tradition devenait permis » affirme le narrateur. C'est en quelque sorte « une vie hors de la vie » que connaît Alger (et toute l'Algérie), enfin *délivrée* : « *Tahia Djezair// Tahia Djezair* » crient les foules.

Le carnaval fête le changement : « Le carnaval est la fête du temps destructeur et régénérateur. C'est en quelque sorte son idée essentielle⁴¹ » affirme Bakhtine. Les signes les plus visibles de cette « cosmogonie carnavalesque⁴² » sont « la détronisation » de « Madame Lafrance⁴³ » (c'est-à-dire le départ du colonisateur) accompagnée de son symétrique, « l'intronisation » du peuple algérien (qui accède à son indépendance) :

Le rapatriement battait son plein.

Chaque jour des milliers de Français quittaient le pays. Leurs aïeux, pour la plupart, étaient arrivés maltais, espagnols, mahonnais, italiens et pour beaucoup le mot rapatrié qui enflait dans toutes les bouches sonnait d'une étrange façon.

Retourner dans une patrie qu'ils n'avaient jamais connue ? Ils pensaient que la France c'était ici et voilà que la géographie prenait un autre sens (p. 237).

Alger *se vide* de ses colons. Aux bruits de la guerre (bombardements, explosions, etc.) succèdent alors ceux des jours de liesse : « Et l'on vit arriver [...] des *djounouds* faisant crépiter les étoiles sous leurs feux de mitraillettes »

³⁹ *Id.*, p.228.

⁴⁰ *Id.*, p. 170.

⁴¹ *Id.*, p. 172.

⁴² *Id.*, p. 179.

⁴³ Nous empruntons cette appellation à Maïssa Bey, qui l'emploie de façon récurrente dans : *Pierre Sang Papier ou Cendre*, Alger, Éditions Barzakh, 2009.

(p.240). Mais la joie du peuple se révèle être de courte durée, car les affrontements fratricides et la course au pouvoir prennent vite le dessus :

- Ne sommes-nous pas indépendants ?
 - Marabout, sache que tout n'est pas fini ! Le pouvoir, Marabout... Ils s'entre-tuent pour le pouvoir...
- Et cela nous tomba dessus comme une catastrophe, une profonde désillusion face à une cacophonie à laquelle nous ne comprenions rien (p. 240).

La date du 5 juillet constitue un moment intermédiaire en ce qu'elle marque le passage de la colonisation à la décolonisation, de la guerre à la paix, de l'asservissement à la liberté. De ce fait, nous pouvons dire que le carnaval qui a commencé à cette date se déroulait dans « un temps sur le seuil ». Mieux : il correspond au « chronotope du seuil⁴⁴ », que Bakhtine désigne comme « le chronotope de la crise, du tournant d'une vie⁴⁵ ».

I.1.3. L'imaginaire des voix/eaux souterraines : l'oued de Djaffar et des lionceaux

Dans *La terre et les rêveries du repos*, Bachelard reprend ces propos de Lawrence : « L'oreille peut entendre plus profondément que les yeux ne peuvent voir. L'oreille est alors le sens de la nuit [...]»⁴⁶. » Cette affirmation s'applique parfaitement à l'oreille attentive d'Aïcha, qui fait cette déclaration : « Je n'ai jamais pris la mer, je n'ai même jamais quitté cette ville, je ne sais pas lire. Toute ma vie, je n'ai fait qu'obéir, obéir et servir, parfois avec plaisir, souvent avec dégoût. Mais je sais écouter et je sais rêver » (p. 57).

Remarquons que le discours d'Aïcha est accompagné d'un commentaire auto-évaluatif très positif sur son savoir-entendre : « je sais écouter et je sais rêver » dit-elle fièrement. La contextualisation de ces propos révèle que notre personnage fait référence à son aptitude à percevoir les bruits issus des eaux

⁴⁴ Mikhaïl, Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman : Essais de poétique historique », dans *Esthétique et théorie de réception*, *op.cit.*, p. 389.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Gaston, Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Édition numérique réalisée en 2016[1948] à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, p.168. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca/>

souterraines de l'oued de Djaffar. Autrement dit, à travers ses propos, Aïcha admet qu'elle est « un[e] rêv[euse] des voix souterraines, des voix étouffées et lointaines⁴⁷ », pour utiliser les termes de Bachelard. Cet extrait le montre bien :

Elle n'aurait pas le temps de retrouver l'oued. Il était là pourtant, tout près. Chaque nuit, le tumulte de ses flots impatients parvenait à l'oreille attentive. Dans sa rumeur sourde se mêlaient des voix : celle puissante de Djaffar, celle douce de grand-père, celle triste du docteur, et toutes les autres encore, les conquérantes, les vengeresses, les laborieuses, les triomphantes, les radieuses de tous ceux qui avaient bu son eau. Aïcha les distinguait toutes ces voix, et ses longues veilles se peuplaient de chevauchées intrépides qui laissaient découvrir derrière leur nuage de poussière, des moulins centenaires écrasant des grains d'or, la vieille dame aux cheveux blancs qui de ses balcons ne se lassait pas de regarder la mer et le docteur d'Indochine qui regrettait son ciel. L'oued les connaissait tous. Comme ses galets polis et lisses, il les avait enveloppés dans sa quête interminable. Eux avaient fait sa force et ils le pressaient aujourd'hui de rejaillir enfin (p. 119).

L'oued *s'entend* avant qu'il se dévoile au regard. Ses eaux, qui luttent pour revoir la lumière, charrient la voix des ancêtres si chères à Aïcha : « L'eau [...] remet en vie tous les souvenirs⁴⁸ » affirme Bachelard. En outre, nous constatons que cet espace aquatique est personnifié, à travers certaines expressions, telles que : « le tumulte de ses flots impatients », « L'oued les connaissait tous », « Il les avait enveloppés dans sa quête interminable ».

La personnification est à l'œuvre dans d'autres endroits du texte : « L'oued est là, pense-t-elle, on l'a étouffé, on l'a enseveli mais il est là, je le sens, il lutte sous nos pieds pour rejaillir, il tremble d'impatience et l'écho de son acharnement se grave sur les murs ! » (p. 82). Dans cet extrait, le procédé de la personnification repose sur l'emploi du vocabulaire de l'action (« on l'a étouffé », « on l'a enseveli », « il lutte sous nos pieds », « acharnement ») et de l'émotion (« tremble d'impatience »). Patrick Bacry affirme que ce type de vocabulaire est typique de la figure de la personnification :

La personnification procède d'un déplacement dans l'ordre du réel. Ce déplacement autorise un changement de registre (du champ de l'inanimé à celui de l'animé), qui permet d'avoir recours, même de façon fugace, à l'immense variété du lexique de l'action⁴⁹.

⁴⁷ *Id.*, p. 167.

⁴⁸ *Id.*, p. 93.

⁴⁹ Patrick Bacry, *Les Figures de styles, op.cit.*, p. 103.

Élément narratif essentiel, l'oued prend une revanche patiente sur le vieil immeuble de la rue en pente. Sa personnification permet de confirmer son importance dans le système actantiel du texte, en tant que support des transformations du récit : c'est de son action que dépend l'effondrement de l'immeuble, donc aussi le « retour au règne de la loi⁵⁰ », selon l'expression de Greimas : « Qui aurait cru Aïcha si elle avait raconté l'oued ? [...] L'oued devra agir seul. Il ne saurait tarder. Il a tant fait pour revoir la lumière ! » (p.118).

I.2. L'espace et le regard

La vue et son activation par le regard est l'un des plus importants foyers de la perception : c'est elle qui permet de rendre compte de la physionomie d'un lieu, de sa beauté ou de sa laideur, c'est elle qui capte la lumière et c'est aussi elle qui « enregistre la diversité chromatique des choses et des lieux⁵¹ ».

Dans les œuvres à l'étude, la perception visuelle des lieux repose sur deux « macro-opérations : l'aspectualisation et la mise en relation⁵² ». Selon Vincent Jouve, l'aspectualisation est un procédé descriptif qui « indique l'aspect de ce qui est décrit en mentionnant les propriétés (volume, taille, forme, couleur, etc.) et les composants (les éléments constitutifs)⁵³. » Quant à la mise en relation, elle « vise à préciser le lien de l'objet décrit avec les autres objets du monde⁵⁴ », suivant deux modalités :

a- L'assimilation qui consiste (au moyen de comparaisons, métaphores, négations ou reformulations) à rapprocher l'objet décrit de réalités plus familières au lecteur⁵⁵.

b- La mise en situation qui « [...] indique la place de l'objet décrit dans l'espace et dans le temps⁵⁶. »

⁵⁰ Algirdas Julien, Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 208.

⁵¹ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 218.

⁵² Vincent, Jouve, *Poétique du roman, op.cit.*, p. 55.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Id.*, p. 56.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

I.2.1. Miramar, espace liminaire

Peu de thèmes ont connu en littérature une floraison aussi éclatante que celui de la maison. *Topos* emblématique de la littérature réaliste, elle permet d'abord l'ancrage de l'action, en fournissant à la fiction un cadre dans lequel les personnages évoluent. Mais, comme le souligne Ye Young Chung, la maison est « souvent bien plus qu'un simple arrière-plan plus ou moins inaperçu et abstrait⁵⁷. » C'est bien le cas de la demeure éponyme, la *Maison de lumière*, qui occupe une place prépondérante dans le récit. Mais comment cette maison est-elle décrite ?

Le prologue repose sur le *topos* de la maison ancienne, c'est-à-dire que, dès l'entame, le lecteur découvre une maison qui a défié les siècles :

Siècle après siècle, génération après génération, les enfants qui naissent sur les pentes de la colline ou dans les nouveaux immeubles qui ourlent la mer ouvrent leurs yeux sur cette bâtisse, nichée au milieu des pins, terrasses suspendues au ciel, semblable à un navire mystérieusement échoué en pleine forêt, impuissant à reprendre les flots. Dès leurs premiers jeux, leurs yeux s'habituent aux lignes harmonieuses de la Maison, toujours blanche, éternellement chaulée, que les navigateurs et les pêcheurs utilisent d'ailleurs comme repère pour rejoindre le rivage (p.13).

La Maison est située dans la montagne, conformément au procédé de la mise en situation, avant d'être caractérisée par sa blancheur, suivant le procédé de l'aspectualisation. Celui-ci est étayé par une comparaison qui consiste à décrire la Maison tel « un navire mystérieusement échoué en pleine forêt, impuissant à reprendre les flots » (p. 13). Classiquement, le navire est le symbole du voyage. Or, cette description convoque l'image d'un navire immobile se trouvant étrangement en plein milieu d'une forêt. Ce choix vise, à notre sens, à suggérer d'emblée au lecteur que, bien qu'elle ait défié les siècles, la Maison a un destin tragique. L'emploi de l'adverbe « mystérieusement », lui, peut répondre à une volonté de séduction : il faut accepter de voyager à travers l'histoire de la Maison – donc de lire le roman – pour comprendre son destin et percer, éventuellement, ses mystères.

⁵⁷ Ye Young, Chung, « L'immeuble, la case vide, le roman », in *Littérature*, N°139, 2005, p. 62. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1902

Quelques pages plus loin, le récit offre une autre image, hautement poétique, en comparant, cette fois, la Maison à un oiseau : « Du haut de la colline, les dépendances de la Maison formaient des ailes et l'on aurait dit un immense oiseau blanc s'appêtant à l'envol » (p. 52). L'oiseau est par excellence le symbole du passage du monde terrestre au monde céleste. De longues analyses ont été consacrées par Eliade à cette question :

[...] le motif du « vol » et de l'ascension céleste est attesté à tous les niveaux des cultures archaïques, aussi bien dans les rituels et les mythologies des chamans et des extatiques, que dans les mythologies et les folklores des autres membres de la société, qui ne prétendent pas se singulariser par l'intensité de leur expérience religieuse. Autrement dit, l'ascension et le « vol » font partie d'une expérience commune de toute l'humanité primitive⁵⁸.

L'assimilation de la Maison à un oiseau lui confère une dimension céleste, voire mythique. De plus, « si le vol s'inscrit dans une recherche de longévité et d'immortalité⁵⁹ », en tant qu'espace paradisiaque ou fantasmé en tant que tel, la Maison est bien la demeure de l'éternité :

En retrait, un marbrier qui arrivait de la ville chaque jour, transporté dans un fiacre, sculptait une stèle dont certains ouvriers parvenaient à déchiffrer l'écriture koufique :

Mehmet Essaidji Ben Othman, serviteur de Dey
— Que Dieu le protège— Réalise ici un vœu de ses songes.
Que cette demeure trouve bénédiction d'Allah, le clément, miséricordieux
Qu'il lui accorde ainsi qu'à sa descendance ses bienfaits.
Il sera crié : oui, voici votre jardin,
Vous en mériterez de ce que vous avez fait. Coran, 7, 43.

Chaque jour la maison prenait un peu de l'éternité augurée par cette plaque de marbre (pp. 49-50).

Ces images poétiques, qui assimilent Miramar à un navire puis un oiseau, seront reprises, seize ans plus tard, dans les descriptions consacrées à une autre maison nommée *Dar El Bhar*, dans *L'enfance est ma demeure* de Yamilé Ghebalou :

⁵⁸ Mircea, Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Gallimard, 1990 [1957], p. 133.

⁵⁹ Hélène, Legendre-De Koninck, « Espace, lumière, soleil : les figures du vol », in *Diogène*, N°160, Octobre-Décembre 1992, p. 35.

La voici, avec moi, dans la verrière de la cour intérieure, elle passe sa main sur les faïences anciennes et en déchiffre les dessins, elle prononce tout bas qu'elle a vu les mêmes à Sidi Abderrahmane ; elle va d'un angle à l'autre et regarde intensément les arcs qui soutiennent les couloirs sur le ciel ; elle regarde la lumière, la matière paradoxalement immatérielle de la beauté, qui fixe les volumes aériens de la bâtisse et **la fait ressembler à un oiseau puis à un vaisseau** qui s'engage sur la mer au soleil levant⁶⁰(C'est nous qui soulignons).

Ghebalou multiplie les références à Saadi. Sa bâtisse, qui date du 15^e siècle, baigne dans une lumière à la fois aquatique et céleste, à l'instar de Miramar. Pour revenir à cette dernière, une autre comparaison, celle qui nous laisse entrevoir le rapport qu'entretient la Maison avec la Ville Blanche, mérite d'être relevée : « Au bas, la Maison illuminée semblait une île flottant au-dessus de la mer » (p. 56). Dans cette comparaison, l'« île flottant au-dessus de la mer » est un clin d'œil destiné à rappeler « la ville au nom d'îles », c'est-à-dire Alger : « la Ville des Villes, hors du temps, la ville au nom d'îles, comme si elle était séparée de tous les autres lieux de cette terre » (p. 25). Cette référence insulaire dans la toponymie de la ville trouve justification dans le fait que « Le nom d'Alger vient de l'arabe *El-Djazair*, littéralement "les îles", qui désigne en fait un chapelet d'îlots et de rochers à l'entrée de la rade⁶¹. » *Alger, le cri* livre d'ailleurs la même référence étymologique : « Je vais parler d'elle, ma ville [...] El Djazair– les îles– faite de sept millions d'âmes-îles silencieuses bercées par le râle du serpent » (pp.28-29).

Beauté et luminosité sont deux caractéristiques communes à la Maison et à la ville : « Il aimait toujours dessiner la maison à bâtir dans sa tête avant même d'en tracer les plans sur le papier : une tache blanche sur la verte colline surplombant la mer et l'anfractuosité violine face à l'aveuglante lumière » (p. 19). Appelée « *Mariat El Bahar*, Miroir de la mer » (p.54), la Maison est d'abord un fantasme, une image mentale, un rêve orientaliste : « C'est ainsi que naquit la Maison. D'un rêve » (p. 21). Blanche, la petite-fille du Colonel Saint-Aubain dit un jour à Rabah, le fils de Marabout : « – Sais-tu, [...] à Paris j'ai tenté de

⁶⁰ Yamilé, Ghebalou, *L'Enfance est ma demeure*, Tizi-Ouzou, Editions Frantz Fanon, 2016, pp. 127-128.

⁶¹ Salah, Guemriche, *Alger, la Blanche : biographie d'une ville*, Alger, Éditions Barzakh, 2013 [2012], p. 27.

retrouver Miramar dans des lectures d'orientalistes. J'en ai un peu honte. Je me prenais pour Justine à Alexandrie... » (p.249).

Gardons-nous de croire que le texte cherche à réinstaurer cette vision exotique ; au contraire, les clichés sont congédiés aussitôt que convoqués, car le but recherché est la mise à nu de l'histoire tragique du pays, en usant de la Maison comme prétexte narratif. Cette démystification trouve à se signifier à travers notamment le motif obsédant de la mort : « –Tu sais, cette maison est pour moi comme une fosse commune » (p.35) dit Marabout.

Dans cette demeure blanche qui est, en ses diverses tonalités, maison, « navire » (p.13), « paradis » (20), « sépulture » (p. 37), la mer est une présence obsédante dont les yeux ne se rassasient pas : « La mer sembla soudainement noyer les terrasses » (p.52), « La mer est d'ailleurs ici partout dans les yeux, ce qui explique son nom » (p.137). Nous pouvons dire que la Maison est à la fois « la première demeure » (c'est dans l'eau que la vie se crée) et « la dernière demeure » (une « sépulture » (p.37)). Ce type de maison devient, selon Bachelard, « une image de la maternité, de la mort⁶² ».

En termes ethnocritiques, on dira que *Mariat El Bahar* est tout entier sous le signe de « la *domus* ensauvagée⁶³ » : à de nombreuses reprises, elle est présentée, tour à tour ou simultanément, comme mortifère, marine, céleste et

⁶² Gaston, Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op.cit.*, p. 179.

⁶³ Marie, Scarpa, *L'Eternelle Jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 213. Soulignons que dans cet ouvrage, l'auteur déclare qu' « une lecture anthropologique des lieux du roman, selon un axe domestique / sauvage, [lui] paraît fort fructueuse et en mesure d'enrichir les études que l'on en fait dans la narratologie traditionnelle. » (*Id.*, p. 207). Ce type d'étude s'appuie sur la « tripartition [la *domus*/le *campus*/le *saltus*], que les historiens et les géographes de la ruralité empruntent aux Romains et que les ethnologues se sont mis à utiliser aussi. La *domus* se définirait, très rapidement, comme l'espace familial (là où demeure la famille au sens large), le lieu de vie et de la vie ; le *campus*, le lieu de la production, du travail ; le *saltus* comme [...] la prévalence des forces naturelles sur les forces cultivées mais aussi de l'irrationnel sur la raison, du monde invisible sur le monde visible : en ce sens, le rêve, la rêverie, le sens de l'inconnu, l'au-delà en relèvent. » (*Id.*, pp. 208-209).

souterraine et, à ce titre, elle est bien « une puissance ‘ensauvageante’⁶⁴ ». Ainsi, la Maison appartient à la catégorie des espaces dits « liminaires⁶⁵ ».

L'ensauvagement de l'espace se poursuit, à l'arrivée des Français, puisque la Maison devient casernement, et le texte en offre alors une vision putrescente et obscène :

Les signes de décrépitude se répandirent dans la demeure comme la peste. [...] On vit des rats traverser le jardin en plein soleil. Les murs de pierre se lézardaient et en saison des pluies les descentes de l'eau bouchées formaient des cascades inondant le patio et les chambres d'en bas. La *squifa* devint une sentine d'humidité, d'odeur de vase, de passé. D'ailleurs, les soldats déféquaient derrière la maison, le lieu était devenu leurs latrines, et se nettoyaient – ô ironie – avec du papier que les corbeaux ramassaient le matin au-dessus de leurs crottes dans un envol de pigeon voyageur (pp.68-69).

La Maison subit les outrages du temps et la maltraitance de ses nouveaux occupants. Désormais, elle s'appellera « Miramar » :

L'époque du vizir tomba bien vite dans l'oubli. Seule la Maison conservait encore son souvenir mais très vite elle changea de nom et les gens du hameau s'habituaient à prononcer MIRAMAR, imitant les militaires, roulant les r comme une chute de pierres (p. 70).

Signe d'usurpation, cette rebaptisation vise à effacer la mémoire du lieu, car, comme l'explique Foudil Cheriguen, « un lieu sans nom n'existe pas. La dénomination, en revanche, est enjeu possessif. D'où les remplacements de noms, signes de conquêtes, ou les maintiens, signes de résistance⁶⁶. » Zaoui, quant à lui, estime que « falsifier les noms des lieux facilite et aide au trucage de l'Histoire. [...] Violenter les noms des lieux est [...] une guerre contre les racines⁶⁷ ». Le premier roman de l'auteur faisait déjà référence à cette donnée de l'Histoire : « Terre. Territoire. Terreur. Cette terre a toujours été vécue comme

⁶⁴ *Id.*, p. 213.

⁶⁵ *Id.*, p. 198.

⁶⁶ Foudil, Cheriguen, « Anthroponymie et désignation de l'environnement politique », dans *Essais de sémiotique du nom propre et du texte*, Alger, OPU, 2008, p. 42.

⁶⁷ Amin, Zaoui, « Le traumatisme identitaire », dans *Un Incendie au Paradis ! Femmes, religions et cultures*, Alger, p. 201.

un territoire sans maître par tous ses assiégeants, ses occupants de toutes les invasions, tous ses gouvernants⁶⁸. »

Profanée, la Maison est vendue aux enchères. Elle est acquise par un Juif, Haym Schebat, qui lui donne son double français :

Le chantier d'agrandissement de Miramar– plutôt une nouvelle maison surplombant l'ancienne – ne ressemblait guère à la première construction. Il dura à peine une année tant les machines, les grues, le mortier vite préparé étaient efficaces (p. 91).

Victime d'antisémitisme, Haym est assassiné, léguant la Maison à son fils, Elie, qui la vend, en 1936, au Colonel Saint-Aubin : « Le colonel Albin Saint-Aubin occupa la Maison comme si elle avait été construite par lui, qu'il en avait établi les plans, fusionnant, intégrant la bâtisse, turques des origines à l'appartement adjoint par Schebat par un couloir en cursive » (p. 147). Comme les anciens propriétaires, le Colonel –devenu Général- finit par s'en aller mais y revient parfois « pour de longs séjours d'été », en raison du pouvoir enchanteur de Miramar : « Etrange ce lieu. Je ne parviens pas à m'extraire de cette Maison. Un sortilège ...on dirait. Je n'arrive pas à quitter Miramar » (p. 148).

Au lendemain de l'indépendance, la Maison devient un « *bien vacant* » (p. 246), qu'occupent Marabout et son fils. Cependant, Blanche, la petite-fille du général, revient en 1970 pour retrouver la Maison de son enfance et Rabah son amoureux : « Je suis revenue en 1970 en cet été comme on retourne à l'enfance. [...] Et je me suis enfermée dans la Maison comme une demeure enchantée où j'ai retrouvé à chaque coin mon enfance » (pp. 246, 247 et 248). L'*Étrangère*, qui exerce comme enseignante de français au lycée, est la cible des intégristes. C'est le début de « la deuxième guerre d'Algérie ». Elle reçoit deux balles dans la tête, et elle meurt. Désormais, seul Marabout occupe la Maison...Car son fils lui-même, menacé de mort, est contraint à l'exil.

Miramar vit la naissance de l'intégrisme et en subit les conséquences :

⁶⁸ Nourredine, Saadi, *Dieu-Le-Fit*, *op.cit.*, p. 258.

J'ai fermé la porte, tendant la grosse clé à Marabout qui s'impatientait de me voir partir. J'ai quitté Miramar comme on abandonne une demeure menaçant ruine, une maison de pierre malade, une mystérieuse putréfaction inconnue qu'aucun architecte ne pourra plus guérir. Sur le pont du paquebot le ciel était cobalt. Une couleur cendreuse qui demeura aussi indécise jusqu'à ce que s'accrochent une à une les étoiles. (J'ai pensé que les cendres ne refont jamais du bois.) Durant la traversée, la mer prit cette couleur quand peu à peu s'éloigna de mes yeux la tache blanchâtre, nichée au milieu des pins. On aurait dit un miroir qui perdait progressivement son tain (p.317).

L'image d'une maison moribonde et agonisante que dessinent ces dernières lignes, cette image d'une maison-femme mutilée par la guerre fratricide des années 1990 (qui fait rage à Alger), n'a rien à voir avec la belle vierge fantasmée par l'architecte Dani Martinass : vouée à la violence intégriste, Miramar perd sa blancheur – symbole de sa beauté et de sa virginité – et prend les traits d'un personnage blafard, tel « un miroir qui [perd] progressivement son tain ». Cette comparaison annonce la disparition (progressive) de la Maison en tant qu'espace de vie, car comme l'écrit Bachelard dans sa *Poétique*, en référence à Jean Bourdeillette : « La maison se mêle à la mort// Dans un miroir qui se ternit⁶⁹. »

Comme nous le remarquons, l'histoire de la Maison n'est qu'une vaste entreprise de possession/dépossession. « D'une certaine façon, on peut dire que Miramar ne *s'habite* pas. Tout juste si elle se prête, le temps d'un rêve ou d'une épreuve avant d'expulser ses locataires dès que l'heure est venue⁷⁰ » note Mourad Yelles.

Désirée et/ou occupée, mais à chaque fois désertée, de gré ou de force, la Maison s'avère irréductible à toute invasion étrangère. À l'image du pays qu'elle symbolise, « il est inscrit de son histoire que tous ses occupants qui arrivent par la mer seront chassés par la mer... » (p. 21). Nous ne pouvons nous empêcher, à cet égard, de penser à Nedjma de Kateb, elle aussi « femme follement désirée mais inaccessible et en même temps symbole d'un pays constamment attaqué

⁶⁹ Gaston, Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Édition numérique réalisée en 2012 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, p.82. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca>

⁷⁰ Mourad, Yelles, « Nourredine Saadi et les lieux du métissage », dans *Les Miroirs de Janus. Littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb-Caraïbes)*, Alger, OPU, 2002, p. 236.

mais toujours aussi inaccessible – en son être profond– aux envahisseurs de tout acabit⁷¹. » La comparaison peut d’ailleurs aller plus loin, mais nous y reviendrons ultérieurement.

I.2.2. Constantine, ville-refuge

Les références à Kateb, dans *La Maison de lumière*, se manifestent aussi à travers l’écriture de la ville natale, Constantine. Avant d’étudier ces descriptions intertextuelles, rappelons, à la suite de Mohammed Ismaïl Abdoun, que Nedjma [comme personnage et comme texte] a séduit, sinon fasciné, des générations entières d’écrivains maghrébins – des deux langues- et continue d’en séduire⁷². » Nourredine Saadi fait partie de ces écrivains qui n’ont jamais caché leur admiration pour Kateb et son chef-d’œuvre, et ce à l’intérieur même de sa production littéraire. Pour s’en convaincre, référons-nous à cette description de Constantine, tirée de son œuvre intitulée *Il n’y a pas d’os dans la langue* :

[...] tu te mis à recopier toutes les descriptions du Rhumel dans les livres : « Resserré entre les parois rocheuses aux tons de rouille, le Rhumel coule des eaux jaunâtres. » (Henriette Célerié) ; « Île fantastique dressée sur son rocher entourée de gorges du Rhumel qui l’enserrent et le protègent. » (Guy de Maupassant) ; « Constantine, l’étrange, gardée par un serpent, le Rhumel, qui roulerait à ses pieds. » (Alexandre Dumas). Des dictées, des récitations. Mais tu préférerais plutôt les légendes qui couraient sur ton fleuve. Ce qui se contait les nuits de veillée : l’épouvantable grotte de Kef-Chkara qu’enjambe le pont du Diable, d’où le bey précipitait dans des sacs à blé les mutins, les traîtres et les femmes adultères ; le Vautour noir dont l’œuf serait le rocher qui a fondé la ville – la seule ville au monde, dit-on, où les hommes peuvent regarder les aigles voler de dos. Mais surtout, oh ! surtout les descriptions dans *Nedjma*⁷³ !

Dans cet extrait– à forte dimension métatextuelle, l’auteur dévoile ses références littéraires, tout en nous offrant quelques descriptions de Constantine présentes chez certains écrivains voyageurs du XIX^e siècle. Mais quand il cite Kateb Yacine, il multiplie les marques d’admiration : le point d’exclamation (!), l’interjection « oh ! » et l’adverbe « surtout » qui souligne la place particulière qu’occupe l’auteur de *Nedjma*.

⁷¹ Ismaïl, Abdoun, *Lectures de Kateb Yacine*, Alger, Casbah Éditions, 2006, p. 131.

⁷² *Id.*, p. 125.

⁷³ Nourredine, Saadi, *Il n’y a pas d’os dans la langue*, Alger, Éditions barzakh, 2008, pp. 59-60.

Dans *La Maison de lumière*, Constantine fait une brève apparition, suite à l'assassinat de Haym, le père d'Elie, lors d'une agression antisémite :

Un soir, alors que Haym rentrait comme chaque jour, son fiacre cahotant sur le chemin vers Miramar, un groupe de jeunes gens, brusquement sortis d'un champ, arrêtaient les montures et le descendirent du véhicule en le meurtrissant de coups. Cette nuit-là fut sa dernière. [...] Elie décida alors de mettre sa famille en sécurité, auprès de ses beaux-parents à la cité du Vent. Retenu par son travail, il demanda à Amokrane mon père, à qui il accordait déjà toute sa confiance dans l'entretien de la Maison, de les accompagner dans une voiture de louage (p. 101).

Accompagnée d'Amokrane Ouakli, Madame Elie quitte Miramar pour se réfugier à Constantine, sa ville natale, que le narrateur désigne par la périphrase : « la cité du Vent ». Ce voyage, par voiture, permet à Constantine de faire irruption dans le récit, un peu à la lumière de l'épisode où Rachid arrive à Constantine par le train de Bône, dans le roman de Kateb :

Des tunnels. Un à un enfilés sous l'immense rocher. Au dernier tunnel, une irradiation lumineuse comme si l'on sortait brusquement de la nuit. Le Rummel ! murmura Madame Elie. Un regard d'yeux noyés. C'est l'époque de l'année où ses eaux prenaient une couleur soufrée. Et soudain Constantine comme une apparition telle que décrite par le poème :

Ecrasante de près comme de loin– Constantine aux camouflages tenaces, tantôt crevasse de fleuve en pénitence, tantôt gratte-ciel solitaire au casque noir soulevé par l'abîme : rocher surpris par l'invasion de fer, d'asphalte, de béton, de spectre aux liens tendus jusqu'aux cimes du silence– Lieu de séisme et de discorde ouverte aux quatre vents par où la terre tremble et se présente le conquérant et s'éternise la résistance... (pp. 106-107).

Dans cet extrait, Constantine est identifiable par son toponyme, par son rocher et, surtout, par son fleuve nommé « le Rummel ». Celui-ci est « l'un des sites naturels les plus signalés et les plus décrits par la littérature "constantinoise" tant de voyage que romanesque⁷⁴ » affirme Nedjma Benachour. Quant à l'énoncé donné en italique (par l'auteur), le lecteur averti aura reconnu un emprunt à *Nedjma* que le narrateur qualifie de « poème », probablement en raison du caractère éminemment poétique de la description fournie par Kateb. Chez celui-ci, c'est à travers la conscience de Rachid,

⁷⁴ Nedjma, Benachour-Tebbouche, *Constantine et ses romanciers*, Constantine, Éditions Média-Plus, 2008, p. 209.

« personnage soumis à la vitesse et aux soubresauts du train⁷⁵ », que le lecteur découvre Constantine. Chassé du mont Nadhor, Rachid trouve refuge dans sa ville natale, après une longue absence. Dès lors, nous pouvons dire que Constantine, chez nos deux romanciers, a la même fonction : elle est la ville-refuge, celle qui accueille ses enfants en situation de crise.

Saadi fait d'autres emprunts, cette fois à Guy de Maupassant, signalés en partie par l'usage des italiques :

Description de Constantine chez Saadi	Description de Constantine dans « Constantine ⁷⁶ » de Guy de Maupassant
<p>« Phénoménale, étrange, aérienne. <i>Belad El Haoua</i>. Cité des airs et des vents. Aqueducs. Arcades. Cascades. Grottes. Ville hiératique tissée par des ponts suspendus sur le Rummel comme des lames découpant le ciel.</p> <p>[...] La voiture peinait à pénétrer l'inextricable labyrinthe, s'enfonçant sous les passages voûtés, caressant les vieilles portes cloutées et alors un cri : C'est là, oui, là. Madame Elie reconnaît sa maison natale. – Ma fille, ma fille ! Quel malheur ! Enfin te voilà !</p> <p>Le soir sur la terrasse, au-dessus du précipice, elle demeura longtemps assise jusqu'à ce que le soleil fût en sanglots, les yeux rivés sur <i>ce fleuve de poème qu'on croirait rêvé par</i></p>	<p>« Et voici Constantine, <u>la cité phénomène, Constantine l'étrange</u>, gardée par un serpent qui se roulerait à ses pieds, par le Roumel, <u>fleuve de poème qu'on croirait rêvé par Dante</u>, fleuve d'enfer coulant au fond d'un abîme rouge comme si les flammes éternelles l'avaient brûlé. Il fait une île de sa ville, ce fleuve jaloux et surprenant ; il l'entoure d'un gouffre terrible et tortueux, aux rocs éclatants et bizarres, aux murailles droites et dentelées. La cité, disent les Arabes, a l'air d'un burnous étendu. <u>Ils l'appellent Belad-el-Haoua, la cité de l'air, la cité du ravin, la cité des passions.</u></p> <p>Elle domine des vallées admirables pleines de ruines roumaines, <u>d'aqueducs aux arcades géantes</u>, pleines aussi d'une merveilleuse végétation. [...] Elle apparaît debout sur son</p>

⁷⁵ Ismaïl, Abdoun, *Lectures(s) de Kateb Yacine, op.cit.*, p. 140.

⁷⁶ Guy, (de) Maupassant, «Constantine », dans *Mes Voyages en Algérie*, Béjaïa, Éditions Lumières Libres, 2010 [1848], pp. 106-108.

<p><i>Dante</i>, et se souvint, ainsi que les larmes charrient la mémoire, de ce vieux dicton que nul natif du lieu n'oubliait jamais :</p> <p><i>O vous gens de Constantine</i></p> <p><i>Louez vos aïeux d'avoir bâti leur Ville sur ce roc</i></p> <p><i>Ailleurs ce sont les colombes qui fientent sur les hommes</i></p> <p><i>Ici c'est l'homme qui surplombe les vautours</i></p>	<p>roc, gardée par son fleuve, comme une reine.</p> <p><u>Un vieux dicton la glorifie : "bénissez, dit-il à ses habitants, la mémoire de vos aïeux qui ont construit cette ville sur un roc. Les corbeaux fientent ordinairement sur les gens, tandis que vous fientez sur les corbeaux"⁷⁷.</u> (Nous soulignons)</p>
--	--

Ce tableau démontre clairement que les descriptions visuelles de Constantine, chez Nourredine Saadi, sont très largement inspirées de celles figurant dans le récit de voyage de Guy de Maupassant. On ne peut toutefois relever ces descriptions intertextuelles sans réfléchir à leur fonction. Sur ce point, nous nous proposons de recourir à la géocritique, qui confère à l'intertextualité un rôle moteur. Dans l'ouvrage fondateur de cette discipline, Westphal Bertrand écrit que « le poids de l'intertextualité dans la perception d'un espace humain est considérable⁷⁸ ». Il illustre ce point de vue à travers l'exemple de Paris, une ville bien réelle, certes, mais aussi « une ville que l'on *pense* et que l'on édifie au gré des lectures, sans l'avoir nécessairement parcourue⁷⁹. » Il écrit à son propos :

Il arrive souvent que le texte précède le lieu : Calvino, de même que Eco, se rendent à Paris, *expérimentent* Paris, après avoir lu des romans qui ont informé leur paysage intérieur. La représentation de Paris est pour eux à la croisée de la perception directe, polysensorielle, et de la construction intertextuelle qui a envahi leur encyclopédie intime. Dans le Paris de Calvino et de Eco, il y a, comme autant de poupées gigognes, le Paris de Balzac, de Dumas ou de Utrillo. La géocritique permet de reconstituer ce cheminement intertextuel qui mène à ce travail de représentation de l'espace⁸⁰.

À travers l'exemple de Paris, Bertrand souligne qu'il est des textes (œuvre entière ou seulement un fragment) qui naissent non pas de la ville réelle, mais

⁷⁷ *Id.*, p. 106.

⁷⁸ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op.cit., p. 255.

⁷⁹ *Id.*, p. 242.

⁸⁰ *Id.*, 247.

d'autres textes dont la ville avait été l'objet. Les réalèmes, dans ce cas, sont moins référentiels que textuels. À ce sujet, Italo Calvino nous dit : « Avant d'avoir été une ville du monde réel, Paris a été pour moi, comme pour des millions d'autres personnes de tous pays, une ville imaginée à travers les livres, une ville que l'on s'approprie en lisant⁸¹. » Nous pouvons faire dire la même chose à Maupassant à propos des descriptions qu'il livre de Constantine. Car, avant qu'il vienne en Algérie en 1881, Constantine était pour lui une ville exotique qu'il connaissait à travers les œuvres de ceux qui l'ont précédé en Algérie et qui ont inspiré son écriture. Et quand nous disons cela, nous faisons notamment allusion à Alexandre Dumas auquel il a emprunté sa description du Rummel : « Constantine l'étrange, gardée par un serpent qui se roulerait à ses pieds, par le Roumel, fleuve de poème qu'on croirait rêvé par Dante. » Quant au dicton qui glorifie la ville, Nedjma Benachour affirme qu'il s'agit d'un « célèbre dicton que beaucoup de voyageurs signalent dans leurs récits⁸². »

Comme Paris, Constantine est « [...] présente dans la spatialisation narrative d'un nombre important de textes littéraires produits par des écrivains d'horizons divers⁸³ ». Le poids de cette intertextualité est tel, que Nourredine Saadi ne peut l'ignorer. Nous rejoignons ici le point de vue des géocriticiens selon lequel : « Les strates intertextuelles qui composent la ville sont si denses qu'elles intimident l'écrivain⁸⁴. » Cette intimidation s'accompagne chez notre auteur par une véritable fascination à l'égard de Kateb, comme il l'avoue dans cette interview⁸⁵ :

Constantine est, en effet, une ville tellement écrite, depuis l'Antiquité ! Flaubert, Maupassant, Gide et tous les écrivains-voyageurs, les orientalistes, ont dit leur saisissement devant ce site si gigantesque, en en faisant une ville exotique. Plus

⁸¹ Cité par Bertrand Westphal, dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 242.

⁸² Nedjma, Benachour-Tebbouche, *Constantine et ses romanciers, op.cit.*, p. 140.

⁸³ *Id.*, p. 17.

⁸⁴ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 242.

⁸⁵ «La fiction est le bonheur de voir des personnages naître sous ses doigts», Interview accordée à Bachir Aggour, in *Le Soir d'Algérie*, le numéro du 18/12/2008, p. 10. Disponible à l'adresse : <https://www.lesoirdalgerie.com/pdf/2008/12/18/p10livres.pdf>

tard, elle sera un des lieux de naissance de la littérature algérienne, je pense à Malek Haddad, à Reda Houhou, plus tard à Boudjedra, de très belles pages ! Mais Constantine restera toujours, dans nos imaginaires, associée à Nedjma, à ces descriptions fantastiques, hallucinées, à ces visions de Kateb. Et, effectivement, comme je l'ai dit dans un débat public, je suis resté longtemps coi, saisi, dans l'impossibilité d'écrire sur ma ville natale. D'ailleurs, je vous fais la confidence, je voulais situer mon premier roman à Constantine, et cela me bloquait tellement que j'ai dû inventer une ville de ponts et qui est bordée par la mer, un imaginaire mêlant ma ville natale et Alger de ma jeunesse !

Enfin, il faut souligner que l'écriture intertextuelle de Constantine chez Saadi n'est pas seulement motivée par le prestige de Kateb, mais qu'elle se justifie également par sa propre conception de l'écriture : « Ma vision personnelle est qu'on écrit quand on a lu⁸⁶ » déclare-t-il, dans un entretien accordé à la journaliste Nadja Bouzeghrane. Pour dire les choses autrement, pour notre auteur, il n'y a pas d'écrivain qui ne soit aussi un lecteur. Ces lectures intériorisées rejaillissent massivement sur son écriture, « en fidélité aux encriers dans lesquels [il] avait bu⁸⁷. »

I.2.3. Le vieil immeuble de la rue en pente : un espace allégorique

Comme la Maison de lumière, le vieil immeuble de la rue en pente, dans le roman de Bakhaï, « ne laiss[e] jamais l'œil indifférent » (p. 28), en raison de son aspect et de son emplacement :

L'immeuble avait bien, à ses débuts, attiré l'attention de certains colons envieux et de certains passants aussi parce qu'il trônait seul en haut de la rue en pente et parce que sa façade étonnait. Avec ses anges joufflus, ses mascarons grimaçant, ses gargouilles et ses balcons alambiqués, cette façade apparaissait raffinée, romantique ou du plus mauvais goût mais ne laissait jamais l'œil indifférent (p.28).

Rappelons que cet immeuble a été construit par Madame Boissier, ancienne détenue accusée de vol, qui avait été expédiée par la justice française vers Oran où « la fortune lui souriait enfin » (*Ibid.*) : moins d'un an après son arrivée, elle avait épousé un Alsacien qui la dépassait de vingt ans, boiteux de surcroît, « parce qu'il avait reçu en concession de belles terres à défricher que l'on avait retirées à une tribu rebelle » (p.10).

⁸⁶ Nadja, Bouzeghrane, « Interview : Nourredine Saadi », in *El Watan*, le numéro du 3 février 2000, cité par Nedjma, Benachour-Tebbouche, *Constantine et ses romanciers, op.cit.*, p. 140.

⁸⁷ Nourredine, Saadi, *Dieu-Le-Fit*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 40.

Devenue immensément riche, Madame Boissier souhaite construire un immeuble qui reflèterait son nouveau statut ou sa nouvelle condition :

L'immeuble de la rue en pente était d'abord né dans le cœur d'Angèle. Elle le rêvait cossu et chaleureux, avec de hautes fenêtres et des balcons gracieux, des corniches ouvragées, des anges en pierre joufflus, des gouttières déversant leurs eaux par des gueules de lions ou peut-être bien des tigres, des rosaces, des mascarons, enfin tous ces petits détails qui ne trompent pas, pensait-elle, sur la qualité du propriétaire (pp.8-9).

Plus qu'un simple abri, l'immeuble nous renseigne sur le goût et le caractère de sa première propriétaire : Angèle a le goût des richesses et le souci des apparences. Ainsi, la physionomie de cet espace entre dans la caractérisation même du personnage : « "Dis-moi la maison que tu imagines, je te dirai qui tu es"⁸⁸ » demande Durand.

Dès le début, l'immeuble est situé dans la montagne, face à la mer, tout en haut de la rue en pente, suivant le procédé de la mise en situation. Mais le détail le plus décisif pour la suite du récit consiste dans le fait que l'immeuble est construit sur un oued souterrain :

Pendant les travaux d'excavation, monsieur Weber, l'architecte, avait remarqué que sous les premières roches ocre et friables, la terre était bien humide. Il s'en était ouvert à un ami géologue qui avait soupçonné l'existence d'un oued souterrain dont il ne pourrait, disait-il, confirmer la profondeur et le débit qu'après une étude minutieuse des sols qui devaient porter l'immeuble (p. 9).

Seuls Aïcha, son grand-père et monsieur Weber savent, avec certitude, qu'un oued coule sous l'immeuble. Après le décès du vieillard et de l'architecte, Aïcha devient la seule dépositaire de ce secret. Longtemps, elle était la seule à s'en soucier véritablement, parce que la seule a en avoir mesuré toute l'importance, la seule a en avoir compris toute la symbolique. Monsieur Weber, lui, ne s'en souciait que parce qu'il avait peur pour sa propre réputation d'architecte : « Sa dernière pensée fut pour l'éloge funèbre qu'on préparait déjà, on ne manquerait pas de souligner ses dons de grand bâtisseur et il craignait que l'immeuble de la rue en pente ne vienne trop tôt entacher l'hommage laudatif qu'on allait faire à sa mémoire » (p. 25). L'espace taraude jusqu'à la mort !

⁸⁸ Gilbert, Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 277.

Un quart de siècle durant, l'immeuble de madame Boissier resta « la plus belle construction de la rue en pente » (p.13). Mais nul n'échappe à l'œuvre de la nature, l'immeuble y compris :

Les fumées des voitures ont noirci les vieux murs et les petits anges joufflus semblent avoir de la peine à soutenir les balcons. Le vent, la pluie, la poussière et le temps ont effacé leurs sourires. Le grand masque hideux au-dessus de la porte d'entrée a perdu de sa laideur, il grimace toujours mais il ne fait plus peur. Il a vieilli et ses larges yeux vides dont la pierre s'est ébréchée inspirent la pitié (p.33).

Cette aspectualisation négative est renforcée, sur le plan de la situation, par une mise en relation avec les constructions modernes :

[...] toutes les constructions nouvelles, les bâtisses que l'on voulait modernes, étouffèrent bientôt l'immeuble de madame Boissier et ne lui permirent même plus, même de sa terrasse, de regarder la mer. L'immeuble devint anonyme dans la ville et il fallait vraiment lui prêter attention pour remarquer sa façade (p. 28).

Tout concourt à disgracier l'immeuble. Le temps lui-même agit comme une force destructrice, comme le laisse entendre ce passage : « Une seule chose inquiétait Angèle : le temps ! » (p.11). En effet, l'effondrement de l'immeuble et la résurgence de l'oued dont il est question depuis le titre n'est qu'une question de temps :

Voilà trente ans que je vis dans ce pays et les oueds, je les connais ! [...] À supposer même que chaque année l'oued fantôme vienne lécher les solides fondations que vous m'avez promises, combien de temps faudrait-il pour que l'immeuble s'effondre ? (p. 9).

D'une page à l'autre, la présence souterraine de l'oued se fait plus perceptible, à travers l'action corrosive que ses eaux infligent aux murs de l'immeuble, lequel souffre de fissures, laisse tomber des corniches, cheminant inexorablement vers la destruction. La scène finale de son effondrement représente, à la fois, le stade ultime de sa ruine et la marque du triomphe des eaux destructrices de l'oued :

Aïcha garda la lézarde comme un secret, une chose trop intime pour être révélée. Sa lézarde était là, encore timide sur le mur lisse, elle n'agressait pas les regards, elle se faisait discrète, mais parfois à ses pieds, sur les marches d'escalier, Aïcha retrouvait un peu de pierre grise, une fine poussière tout juste palpable que le moindre souffle suffisait à éparpiller, et elle comprenait que sa lézarde était vivante, bien installée, qu'elle s'affirmait avec patience et qu'en silence, tout doucement, sans se plaindre, le vieil immeuble se laissait ronger ; trop usé pour

réagir, il se livrait à cette force nouvelle qui ne le tourmentait pas encore mais l'affaiblissait chaque jour un peu plus (p. 73).

L'ensauvagement de la *domus* (ou l'œuvre sournoise de l'oued) se révèle à pas feutrés, mais la prévalence des forces naturelles sur les forces cultivées est indéniable, et autorise l'identification de l'immeuble à la catégorie des espaces dits liminaires, à l'instar de Miramar.

Il est à noter que l'immeuble est personnifié à maints endroits du texte. Voici quelques expressions qui y contribuent :

« son immeuble blessé » (p. 71) ; « au chevet de l'immeuble agonisant » (p.115) ; « Ce sont les murs qui ont mal » (p. 87) ; « le vieil immeuble avait du mal à s'assoupir » (p. 67) ;

« Personne n'avait deviné l'essoufflement des vieux murs, la lassitude des poutres et des piliers » (p. 88) ;

« Le vieil immeuble de la rue en pente se faisait tout petit » (p.121) ; « il avait honte de se laisser déshabiller » (*Ibid.*).

Cette personnification de l'immeuble, qui l'assimile à une vieille personne, ne vise pas à le doter véritablement d'un effet de vie, mais seulement d'un corps, et d'un corps mourant. Autrement dit, l'immeuble n'est « animé » que pour être montré « inanimé ». La majorité des termes qui le désignent relèvent d'ailleurs du champ lexical de la mort : « l'immeuble fané, recroquevillé » (p. 33), « trop usé » (p. 73), « le plafond dans un tressaillement lugubre n'avait pu retenir ses plâtres » (p.81), « Le vieil immeuble n'avait plus sa raison d'être » (p. 94), « la façade déchue » (p. 111), « Le mal était profond » (p. 111), « l'immeuble agonisant » (p. 115).

La personnification du vieil immeuble de la rue en pente est bien plus qu'une personnification : espace vétuste, il n'est pas seulement voué à la mort mais peut être considéré lui-même comme la représentation de la mort, suivant le principe de l'allégorie. Celle-ci est définie par Patrick Bacry comme « la représentation d'une idée *abstraite* et *générale* sous la forme, le plus souvent, d'un être animé qu'on pare des traits qui caractérisent l'idée en question⁸⁹. » D'ailleurs, quand le texte commence, l'immeuble est déjà dans un état de

⁸⁹ Patrick, Bacry, *Les figures de style, op.cit.*, p. 37.

détérioration et de décrépitudes extrêmes : « Il avait eu ses heures de gloire le vieil immeuble de la rue en pente » (p.7) lisons-nous, dès l'entame.

Inversement, les eaux de l'oued représentent la vie, par excellence : « Comment avait-il pu se résoudre à couler son béton sur un oued vivant ? » (p.23). Nous pouvons induire que le texte figure un combat entre la vie et la mort, avec la volonté de faire triompher la vie.

I.3. L'espace olfactif

L'odorat a longtemps été « discrédité en tant que le moins noble des sens⁹⁰ ». Or, en littérature, la liste est longue des écrivains qui sont extrêmement sensibles à la dimension olfactive. S'il fallait en donner un exemple, nous dirions que la référence aux odeurs est particulièrement prégnante chez un auteur comme Proust : « L'odeur possède une extraordinaire puissance qui s'exprime à travers toute *La recherche*, à tel point qu'il n'est pas exagéré de parler d'un monde olfactif chez Marcel Proust⁹¹ », affirme Chantal Jaquet.

Chez Saadi, Toumi et Bakhaï, les sensations olfactives jouent également un rôle important. C'est ce que nous nous proposons de montrer maintenant.

I.3.1. L'odeur de la mort

L'odeur tient une place importante dans *Alger, le cri* de Samir Toumi. Omniprésente, non seulement elle condense une partie du potentiel dramatique de l'œuvre, mais elle est, de surcroît, directement impliquée dans l'engendrement du récit, en stimulant la mémoire du personnage.

Intitulée «Odeurs» (p. 117-136), la sixième partie du récit est celle où les fonctions narrative, topographique, mémorielle et symbolique de l'odeur se révèlent le mieux. Notons que « odeurs » est mis au pluriels, car «les odeurs s'échappent des souvenirs» (p. 131) et les souvenirs sont nombreux :

⁹⁰ Marc, Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 114.

⁹¹ Chantal, Jaquet, *Philosophie de l'odorat*, Paris, PUF, 2010, p. 152.

Les odeurs font les souvenirs. Celle de la naphthaline, qui s'échappe des lourdes armoires de bois, l'odeur de la cire, qui vous rappelle le passé, celle de la terre, lourde, si lourde, qui vous fait pleurer, l'odeur de ma mère, celle des savons Roger et Gallet dans leurs jolies boîtes colorées, celle qui vous rassure, l'odeur de mon père, tabac et parfum mêlés, qui vous fait grandir. Il y a aussi l'odeur de fer rouillé et de mer, imprégnée dans le petit gilet de sauvetage jaune, comme une promesse de vacances, l'odeur de la viande de moutons, celle qui vous donne la nausée (p. 130)

Le narrateur-personnage est en relation euphorique avec certaines odeurs, notamment celles du père et de la mère, et dysphorique avec celle de la viande du mouton. C'est précisément cette dernière qui fonctionne comme une madeleine proustienne, en ramenant le personnage à ses lieux d'enfance, et mérite, de ce fait, une attention particulière : «L'Aïd El Kébir est arrivé, les rues sont vides, je calcule mon chemin entre flaques et ruisseaux de sang. L'odeur du sacrifice est partout, poil brûlé au *kanoun*, acres effluves de foin, l'odeur de mouton cuite me donne la nausée» (p. 118).

L'emploi de l'expression «donne la nausée» témoigne du caractère dysphorique de cette odeur. Et si elle rebute tant, c'est parce que elle est associée au souvenir traumatisant de la mort du père : «*Il est 6h 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*» (*Ibid.* L'italique est dans le texte). Visiblement, l'odeur du sacrifice est associée à la mort dans toutes ses manifestations : «L'odeur de la terre algérienne pénètre et m'imprègne, odeur virile, brûlante, si âcre, cette odeur qui aujourd'hui, me fait pleurer. *C'est ça, le maquis?*» (p. 126).

Étroitement mêlée à la perception olfactive, la perception gustative témoigne aussi de l'omniprésence de la mort, dans l'espace du narrateur-personnage : « je sens l'odeur de la terre qui m'a vu naître, odeur rude, puissante, au goût de sel, de cendre et de sang » (p. 90).

Alger apparaît, aux yeux du narrateur-personnage, comme une ville obstinément sanguinaire : « C'est le sang qui coule à Alger, jamais les larmes, il y va de notre allégeance au serpent, notre bourreau » (p. 61). D'où l'importance

du «chromotope⁹²» de la mort dans le récit : «Le sang est partout, il s'écoule par les tuyaux des terrasses. Il est parfois fluide et orangé, parfois compact et presque noir, il s'incrute dans le béton » (p.120).

Tout au long du texte, le rouge, le gris et le noir affichent leur suprématie, dominent le paysage chromatographique et installent une atmosphère pour le moins inconfortable : «Le soleil se lève péniblement sur Alger, orange hivernal dans les interstices de nuages gris » (p. 159). Le gris et le rouge se disputent toutefois la prédominance, s'imposant l'un l'autre, tantôt alternativement, tantôt simultanément : «*le ciel est rouge, la terre a envahi le ciel, la chaleur est suffocante* » (p. 162.L'italique est dans le texte).

En outre, nous constatons que la couleur rouge tisse des rapports intertextuels particulièrement visibles dans cette référence à Camus : «*Les Noces* de Camus défilent dans ma tête, les cartes postales jaunies accompagnent mes promenades, la terre rouge est un appel littéraire, métaphore du sang [...]

(p. 38). Ce passage indique bien que le texte ne convoque pas la couleur dans une visée simplement descriptive (en vue d'engendrer un effet de réel), même si cela n'est pas tout à fait exclu, mais la leste d'une fonction poétique et symbolique. Nous dirons, par conséquent, que la couleur est impliquée dans un procès d'esthétisation qui confère « au chromatique sa dimension chromatographique⁹³ ».

⁹² Forcée par Farida Boualit, «la notion du chromotope [...] rend compte à la fois du chronotope et de ce que sa conception même accrédiée à savoir son écriture chromatographique. En effet, selon M. Bakhtine, le chronotope est le conséquent de l' "aptitude à voir du temps dans l'espace, à lire le temps dans l'espace, et, simultanément, à percevoir le remplissement de l'espace sous la forme d'un tout en formation, d'un événement, et non sous la forme d'une toile de fond immuable ou d'un donné tout à fait." Cette "aptitude à voir", "à lire", "à percevoir" ce qu'il appelle les "signes" ou encore les "traces visibles du temps historique", tient donc de la "vision" en ce qu'elle implique une instance-sujet qui "voit". En conséquence, le chronotope n'exclut pas la couleur qui peut être l'indice même de cette "vision" des "indices de la marche du temps" dans l'espace en tant qu'elle confère une valeur à cette vision. La couleur est donc inscrite au fondement du chronotope et lorsqu'elle affiche sa chronotopie, elle le transforme en chromotope par le biais duquel s'appréhende une expérience émotionnelle de l'espace dans le temps [...]» (Extrait de : « Le chromotope de l'exil dans la production de Nabil Farès », sur le site Limag, <[http:// www.limag.refer.org/Textes/Collimmigrations2/Farida BOUALIT.htm](http://www.limag.refer.org/Textes/Collimmigrations2/Farida_BOUALIT.htm)>. Consulté le 12/01/2014. Nous précisons que l'article n'est plus disponible sur ce site).

⁹³ Farida, Boualit, *Pour une poétique de la chromatographie : les cinq textes-programmes de Nabil Farès*, thèse de doctorat sous la direction de Claude Duchet, université Paris VIII, 1993, p. 231.

En conclusion, nous retiendrons que le regard endogène soustrait, systématiquement, Alger à la «stéréotypie chromatique⁹⁴» – Alger la Blanche – que les regards exogènes lui avaient accolée, pour en produire une image nouvelle, située à mille lieues de la mythologie traditionnelle.

I.3.2. L'odeur de l'enfance

Dans *Un oued, pour la mémoire*, la mémoire olfactive d'Aïcha est associée au temps de l'enfance, précisément à son grand-père auquel elle était tant attachée :

Aïcha n'écoutait plus. Au-delà des voix empressées de ses amies qui la quittaient sur d'ultimes recommandations, lui parvenait une autre voix, une voix lointaine et hésitante qui se rapprochait et s'éloignait, et Aïcha fermait les yeux et crispait les mains pour en saisir l'écho. L'intonation lui était si familière et si douce que tout son corps se tendit pour retenir l'instant et puis, tout à coup, **le parfum particulier de l'alfa, de l'osier et des feuilles de palmiers-nains, qui pendant des années avait imprégné les mains et tout le corps de grand-père et que ni les baignades ni les ablutions quotidiennes n'arrivaient à dissiper, flotta dans l'air, pour elle seule.** Grand-père ! Grand-père ! Comme elle l'avait aimé et comme son souvenir était encore vivant en elle ! (p.32. Nous soulignons).

Le vieillard sent l'alfa et l'osier, parce que c'est un homme de « *campus* », selon la terminologie ethnocritique. Cependant, les terres qui lui reviennent de droit ont été spoliées et offertes à monsieur Boissier. Nos recherches onomastiques révèlent que ce nom signifie « escroc⁹⁵ », ce qui souligne l'usurpation dont le vieillard est victime :

L'oued a disparu et mes jardins et mes moulins. Ils ne nous ont rien laissé. Ils ont tout pris. C'était notre terre et nous l'aimions. Nous l'aimions depuis que Djaffar, le premier, y avait élevé sa maison et que ses fils, l'un après l'autre l'avait remise avec respect à celui qui devait la recevoir. Mais moi, j'en ai été privé, on me l'a volée, sans elle, je suis perdu, je ne sais que tresser des paniers inutiles et maudire le diable dont la face grimace sur la porte de cet immeuble (p. 21).

Aïcha avait vécu une enfance heureuse bien que modeste, auprès de son grand-père. Celui-ci avait toujours une petite attention pour elle, privilège dont elle profitait allègrement :

⁹⁴ Farida, Boualit, « Le ciel bleu d'Alger-la-blanche dans l'œuvre de Nabil Farès », dans Khadda Naget et Siblot Paul (dir.), *Alger. Une ville et ses discours, op.cit.*, p.237.

⁹⁵ Jean Germain, Jules Herbillon, *Dictionnaire des noms de famille en Wallonie et à Bruxelles*, Bruxelles, Éditions Racine, 2007 [1996], p. 176.

Demain, si je vends trois paniers nous n'en déclarerons que deux et avec le prix du troisième nous achèterons des brochettes et du pain frais et peut-être aussi ces petits gâteaux blancs qui fondent dans la bouche et nous irons les manger tous les deux, en regardant la mer sur les rochers de la jetée, et nous n'en dirons rien à personne... (p.65).

Plusieurs années après, le goût des aliments, tel qu'il était connu dans l'enfance, revient en mémoire, un peu à la lumière de l'épisode le plus connu de la *Recherche* où le narrateur trempe un morceau de madeleine dans une tasse de thé et retrouve grâce à ce geste tout le passé enfoui de son enfance à Combray :

Un jour, Mounia lui avait préparé des petits gâteaux dont elle avait trouvé la recette sur la page d'une vieille revue que le marchand d'herbes avait utilisé pour envelopper le bouquet de coriandre acheté la veille. C'étaient des petits gâteaux blancs, légers et fondants. Aïcha prit un air gourmand, ferma les yeux pendant que la pâte sèche et sucrée s'évanouissait sur sa langue. Malgré le nœud qui se formait dans sa gorge, elle claqua la langue de satisfaction et s'obligea à prendre un autre petit gâteau qu'elle grignota d'abord et laissa longtemps dans sa main.

– Ils sont bons, n'est-ce pas grand-mère ?

– Délicieux ! ... Nous devrions acheter des brochettes et du pain frais et aller les manger sur la jetée en regardant la mer...

Mounia était ébahie, elle ne comprenait pas.

– Oui, je sais, tu ne comprends pas petite, un jour, je t'expliquerai. Ne crains rien, je n'ai pas perdu l'esprit, tes petits gâteaux m'ont rappelé quelque chose, c'est tout ! (p.91).

L'intertexte proustien est flagrant : la madeleine est remplacée par les gâteaux préparés par la petite fille, Mounia. Mais dans les deux cas, la perception gustative est liée à l'écriture de la mémoire.

I.3.3. Les odeurs de Constantine

Dans *La Nuit des origines*, l'odeur est également associée à l'enfance, ce qui est très explicite dans cet extrait : « Ah ! j'adore cette odeur de cire ! Comme je vous comprends Laurence, soupira Trakian, ça me ramène toujours à mon enfance, cette odeur... » (p. 184). Mais sa fonction est surtout topographique, en ce qu'elle estompe les frontières entre Paris et Constantine :

Emportée par la ruée, elle ne distinguait plus rien, progressant en aveugle, flairant les fumets de barbecues et de rôtisseries. Des relents de fouaille lui soulevaient des haut-le-cœur quand soudain des senteurs enfumées de thym ou de laurier la transportaient, embaumant l'air de fresques empanachées. Le marché aux puces se refermait peu à peu sur elle ; il lui sembla ce matin un jardin d'odeurs mariant des exhalaisons en vents contraires qui se disputaient l'atmosphère– fumées suries de graisse brûlée repoussant les nappes capiteuses des odorantes brochettes grillées ou se mêlant aux senteurs d'un étal d'épices que ventait à hauts cris un ambulant : Poivre de Yémen, gingembre de Mascate, cannelle des Indes, graine de sésame qui

ouvre le désir, poivre rouge de Syrie, achetez, achetez, tout est à vendre à votre palais ! Et les mots de son enfance se bousculèrent en éruption dans la bouche d'Abla : *zbel el-haïdor, ras el-hanout, loubane, skenjbar, qronfel, sinouj, zaafran, kafour, mesk, rihane, ouarda, sendel, kebrit...* Ah ! la mémoire, quand elle confond les odeurs et les langues ! (pp. 180-181).

En plus de replonger Abla dans son enfance, les odeurs créent une sorte de confusion des lieux, puisqu'Abla se sent être dans un morceau de Constantine qui se serait détaché pour atterrir là, alors qu'elle est à Paris : « Ici, comme à Belleville ou au marché de Bicêtre, elle avait le sentiment que l'Algérie n'avait pas de géographie ni de limites territoriales et qu'elle continuait à se déplacer sous ses pieds comme une peau dont elle n'arrivait jamais à se défaire » (p. 108).

Si Constantine n'est pas le lieu effectif du récit, elle représente la ville identitaire, par excellence, car c'est à elle que se rattache tout le passé d'Abla. Son irruption dans le roman, par le biais de la mémoire olfactive, rappelle quelque peu l'*incipit* du roman de Tahar Ouettar, *ez-zilzel* : « Les odeurs de Constantine ! Elles vous accueillent, vous accompagnent, vous poursuivent, vous prennent à la gorge ; on les reconnaît avant d'avoir fait deux pas ; elles vous portent sur les nerfs et vous soulèvent le cœur⁹⁶. » *La Nuit des Origines* donne à cet extrait toute sa pertinence, puisque même en étant à Paris, Abla est *poursuivie* par les odeurs de Constantine, elle, qui veut rompre toute attache avec la ville natale : « Je suis venue pour échapper à ce passé, à ses spectres, à mes fantômes, et voilà que tout me rattrape ici » (p. 47).

I.3.4. Le jardin de Miramar : « un jardin d'odeurs »

Dans *La Maison de lumière*, les odeurs témoignent d'un espace paradisiaque, comme le montre cet extrait :

Souvent le colonel, lorsqu'il n'était pas retenu par ses affaires en ville, [...] rejoignait [Marabout] dans le jardin, s'extasiant des odeurs des fleurs au matin :
– Il y a quelque chose de magique dans ces parfums...Un jardin d'odeurs.
– On dit qu'ils ont été étudiés, essence par essence, par les jardiniers du khaznadjji lors de la construction de la Maison. C'est ainsi qu'on décrit la *Jana*, le Paradis de Dieu dans le Livre : des parfums (p.160).

⁹⁶ Tahar, Ouettar, *Ez-zilzal*, Alger, traduction de Marcel Bois, SNED, 1981, p. 5.

Ce « jardin d'odeurs » revêt une dimension à la fois historique et mythique. Il est attendant à la Maison dont il constitue le prolongement, et peut faire office d'un lieu de mémoire, car sa naissance remonte à l'époque turque, c'est-à-dire qu'il est né avec la Maison.

Les jardins ont toujours suscité un grand intérêt en littérature, tous genres confondus :

La littérature lui a toujours fait place avec tendresse parce que, comme nature, plaisir, ou beauté, jardin est un mot simple. Simple mais insondable. Il grise l'imagination mais ne la comble pas, et ses deux syllabes offrent tant de possibilités de rêver que les écrivains, dont c'est le métier de donner à voir, en ont parlé depuis que le monde est monde. Ce sont les jardins qui prolongent le mieux ce moment de grâce où nous voyons soudain le visage de la nature sous un jour si favorable, si révélateur, que nous ne pouvons plus quitter la terrasse d'où nous l'avons découvert. Ce sont eux encore qui mêlent le mieux le monde des arbres et des fleurs à celui de nos désirs et de nos songes⁹⁷.

Dans le cas qui nous occupe, la naissance du jardin est la concrétisation d'un désir, celui d'habiter un espace paradisiaque, comme le démontre l'emploi récurrent du verbe « vouloir », dans cet extrait :

– Bien, mâalem, je suis heureux de ton travail !
Et se retournant vers le jardinier le vizir déclama comme extasié :
– **Je veux** un grenadier pour appeler la naissance d'un garçon afin qu'il y ait autant de profusion dans ma descendance que dans les grains du fruit. **Je veux** un figuier femelle pour que Dieu me donne une fille aux yeux doux afin qu'elle accueille plus tard la semence onctueuse de l'alliance comme le lait. Et des arbres nourriciers **je veux** : des orangers, des bigaradiers, des citronniers, des caroubiers qui parfument la bouche. Et une terre de maraîcher, des arbres pour agrémenter ma vue : des thuyas, des tamaris, des cyprès, des eucalyptus, des jujubiers. Ah ! et les fleurs, **je veux** un jardin de couleurs– du pourpre, du violet, le blanc gracile de l'iris, le rose velouté des géraniums, le rouge violon des hibiscus, des tonnelles de bougainvillées, des rosiers grimpants, de l'héliotrope, du chèvrefeuille, des pétales de jasminier si lumineux, si gracieux dans la lumière du matin pour augurer d'une bonne journée, des glaïeuls sauvages qui courent sur l'herbe et puis un *mesk el lil*, n'oublie pas de planter dans le patio ce galant de nuit à l'enivrante odeur qui appelle l'amour. **Je veux**...de la vigne courant sur les terrasses... (pp. 46-47).

Les vœux du vizir seront exaucés, puisque tout au long du roman, son jardin est présenté comme un véritable Eden. Pour ne pas empiéter sur les autres parties de ce travail, nous nous contentons de dire que les odeurs, dans *La Maison de lumière*, attestent de l'émergence d'un mythe biblique. Nous en parlerons, de manière détaillée, à des stades plus avancés de cette étude.

⁹⁷ Herman, Parret, *Le Sublime du quotidien*, Paris, Ed. Hadès, 1988, p. 174.

II. Pour une géographie du désir

II.1. Alger mythifiée, Alger démystifiée

« Peu d'espaces humains sont vierges de littérature, aucun lieu méditerranéen ne l'est⁹⁸ », écrit Westphal Bertrand, dans *Le Rivage des mythes*. Alger illustre exemplairement ce propos en ce qu'elle alimente depuis de nombreuses années l'imaginaire des écrivains qui en ont fait la pâte nourricière de leurs récits. Innombrables sont, en effet, les écrivains, qu'ils soient algériens (Rachid Boudjedra, Assia Djebar, Kaouther Adimi, etc.) ou étrangers (Guy de Maupassant, Eugène Fromentin, etc.), qui ont déployé leur plume au service d'une écriture poétique de cette ville qui les a tant fascinés et inspirés :

La ville d'Alger est, depuis longtemps, le lieu des écritures. Admirée, aimée, décriée, haïe, elle ne semble pas laisser les écrivains indifférents. De nombreuses études lui ont été consacrées et les livres d'art qui tentent, chacun à leur manière, de s'emparer d'un de ses aspects sont légions⁹⁹.

À cet intérêt littéraire déjà ancien pour la ville viennent s'ajouter une multitude de représentations artistiques qui favorisent un point de vue éminemment « multifocal » sur la capitale algérienne. Rachid Boudjedra, dans une « Préface » fort éclairante, en parle en ces termes :

La musique chaâbi y est née et n'a pas cessé de la chanter et de la sublimer. Les peintres orientalistes s'y arrêtaient longuement et la peignaient sous toutes ses formes. Delacroix, avec ses *Femmes d'Alger dans leur appartement*, citera explicitement ce nom propre dans le titre qu'il donnera à sa diptyque. La première photographie jamais réalisée en Algérie sera prise à Alger, en 1857, par E. J. Moulin à la demande de Napoléon III¹⁰⁰.

Ville surreprésentée dans tous les arts, Alger offre à la géocritique la possibilité de faire ses preuves hors du contexte occidental dans lequel elle s'est essentiellement confinée jusqu'alors. Pour notre part, notre entreprise, dans cette partie, est beaucoup plus modeste : nous voulons démontrer que la mise en texte

⁹⁸ Bertrand, Westphal, « Préface », dans Westphal Bertrand (dir.), *Le Rivage des mythes- Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son symbole*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 9.

⁹⁹ Christiane, Chaulet-Achour, « Alger(s) littéraire(s) – Œuvres algériennes – 1995-2005 », Article en version PDF, disponible à l'adresse : http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0173.pdf

¹⁰⁰ Rachid, Boudjedra, « Préface. La Fascination algéroise », dans Kassoul Aïcha, *Alger en toutes lettres*, Alger, RSM, 2003, p.6.

d'Alger chez Nourredine Sadi et Samir Toumi oscille entre érotisation et mutilation, entre registre euphorique et registre dysphorique, entre l'image d'une ville terriblement séductrice et la mise en scène d'un destin tragique. Nous verrons que cette représentation ambivalente a pour conséquence la chute du mythe de la Ville Blanche.

II.1.1. L'étrangère au charme oriental

Dès les premières pages de *La Maison de lumière*, le charme érotique d'Alger s'offre à tous les regards, dans un contexte textuel qui est celui de la fin du XVIII^e siècle :

[...] et au fond, là, apparut la Ville des Villes sous son immense voile blanc et l'on dit qu'El Mokhtar Ouakli arma son fusil et le baroud tonna comme un cri de joie en direction des palais blancs, des minarets trouant le ciel, des jardins de fruits d'or de Babylone telle que la vantaient les Anciens : *Voici mirée dans la mer la Ville des Ville ; quand tu l'apercevras pour la première fois elle sera allongée, diaphane, albâtre de beauté, et tu lui diras, comme on fait un vœux à Sidi Bel Hamlaoui : Je veux m'étendre nu sur ta grève, ton corps de sable blanc comme le blé sous la meule et dans tes yeux boire ton eau lumineuse* (p. 25.L'italique est dans le texte).

Dans cet extrait, Alger apparaît comme un corps couché, une femme sensuelle voilée, peut-être endormie. Cette personnification de la « Ville des Villes » dans une position allongée actualise l'image de la femme orientale, sensuelle et oisive, qui a longtemps nourri la création littéraire et artistique :

Dans beaucoup d'œuvres orientalistes, les femmes se prélassent sur des coussins, passant leur temps seules à paresser, ou à papoter avec des compagnes, à rêvasser ou, encore, à agiter d'avant en arrière un éventail ou un chasse-mouches¹⁰¹.

Dans son rôle d'Orientale, Alger est le point de mire des regards étrangers. Son identification à la figure de la sirène en dit long sur son pouvoir de séduction : « Et ils s'entassaient ainsi aux porte de la Ville, la Ville des Villes, leur Babylone, la grande fille publique couchée devant leurs yeux **comme une sirène sur les rivages de la mer** » (p.23. C'est nous qui soulignons).

Ville ouverte sur la Méditerranée, Alger a connu en effet plusieurs envahisseurs : « Tu sais, ce pays a toujours été occupé par des étrangers mais est

¹⁰¹ Lynne, Thornton, *La Femme dans la peinture orientaliste*, Paris, ACR Édition Internationale, 1994, p. 30.

toujours survenu un Maître de l'Heure qui les a repoussés à la mer » (p.171). Le roman évoque en premier la période ottomane, car l'auteur choisit de remonter jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. De ce fait, le lieu-corps en question devient d'abord la propriété des Turcs qui monopolisent ses faveurs, au détriment des indigènes :

Voilà longtemps que certains campaient là, attendant de pouvoir pénétrer la ville, la Ville des Villes, magnifique, leur Babylone interdite que protégeaient les janissaires.

De partout ils avaient afflué ici, arrivant épuisés, chassés dans leurs douars et de leurs mechtas, de leurs campements ou de leurs montagnes par la disette et les années sans galette d'orge ou de froment, vaincus par la sécheresse ou par les sauterelles, décimés par le typhus. [...] Et ils s'entassaient aux portes de la Ville, [...] la grande fille publique couchée devant leurs yeux comme une sirène sur les rivages de la mer. Qu'ils peuvent admirer de loin mais sans jamais y pénétrer (p.22).

Conquise par les Turcs, Alger est interdite aux habitants des autres régions d'Algérie qui affluent vers elle en quête d'un travail. On retrouve ici le principe d'exclusion qui préside aux rapports colonisateurs/colonisés. Cela justifie notre recours à l'une des définitions du lieu hétérotopique fournies par Michel Foucault :

Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes¹⁰².

Cette définition est parfaitement valable pour le cas d'Alger telle que présentée dans les premières pages de *La Maison de lumière* : c'est la circonstance historique qui condamne les personnages à l'exode et qui fait qu'ils ne peuvent pénétrer dans Alger qu'avec la permission des Turcs, qui les recrutent pour la construction de la maison du vizir du Dey. Notons également que les indigènes qui franchissent les portes de « la Ville des Villes » *se purifient* (comme pour ne pas souiller sa blancheur) alors que ceux qui restent à l'extérieur ne peuvent accomplir ces rites :

¹⁰² Michel, Foucault, « Des espaces autres. » Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, disponible en ligne, à l'adresse : <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>

[...] lorsque la ville leur apparut comme dans leurs songes du haut de la colline, toute blanche avec à ses pieds les dunes de la mer dans laquelle ils pensaient purifier leurs corps pour la prière, ils entendirent, ou du moins ils comprirent, à l'air farouche des janissaires :
– On ne franchit pas cette porte ! Ordre du Dey ! (p.24).

Bien qu'ils soient devenus les nouveaux maîtres de la ville, et en dépit des quelques injustices dénoncées, les Ottomans ne sont pas vraiment traités dans le texte comme des envahisseurs, par comparaison aux Français qui arriveront plus tard. Le texte insiste plutôt sur leur apport architectural, qui se traduit par la construction de la *Maison de lumière* :

Il [l'architecte Dani Martinass] aimait toujours rêver la maison avant sa naissance, comme un augure de bonheur, belle comme le commencement d'une histoire d'amour solide comme le début de l'éternité. *Une Maison de lumière...* Des colonnes d'onix, des terrasses suspendues au ciel, des arcatures pour la caresse de la main, et son cœur s'emballait et la maison se faisait corps : chaude matité des marbres comme une peau satinée, voile des arabesques forgées, ventre du patio ouvert au ciel et à la fécondité de la pluie, dômes aux seins de pierre... (p.20).

Sitôt née dans les pensées de l'architecte, la « Maison » est potentiellement personnifiée. Le champ lexical du corps (« peau satinée », « ventre », « seins ») met en relief le caractère féminin de la demeure naissante, tandis que les expressions « belle comme le commencement d'une histoire d'amour », « des arcatures pour la caresse de la main », laissent davantage entrevoir le versant fantasmagorique de cette féminisation.

La « Maison » apparaît donc, avant même sa construction, comme un doublet du corps féminin investi par des fantasmes masculins. C'est cet anthropomorphisme microcosmique qu'évoque Durand quand il écrit que « Les poètes, les psychanalystes, la tradition catholique [...] font chorus pour reconnaître dans le symbolisme de la maison un doublet microcosmique du corps matériel¹⁰³. »

L'assimilation de la demeure à un corps féminin indique l'importance des hétérotopies de l'intimité dans l'imaginaire symbolique de la maison :

¹⁰³ Gilbert, Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 277.

« L'hétérotopie est l'autre nom de la sphère d'intimité¹⁰⁴ » écrit Westphal. Cette importance est reflétée dans ce passage :

Grande fut la joie de l'architecte quand il fit découvrir de son coffrage la première *qouba* sur la terrasse face à la mer. Il en caressa les volumes comme il l'aurait fait du sein d'une vierge et façonna le plâtre jusqu'à constituer une grande niche circulaire dont il modela les bords avec les gestes de potier (p.49).

Manifestement, l'architecte ne cesse de rêver la « Maison » comme une belle « vierge » à pénétrer. Ce fantasme est surdéterminé par le motif de la courbe qui caractérise l'architecture de la « Maison » :

Les colonnades torsadées, les pilastres s'élevaient tels des serpents et des chapiteaux les coiffaient un à un ; les arcades à trois lobes des galeries étaient déjà montées et les cintres enserrés entre des madriers creusaient des demi-lunes de lumière dans l'ombre des galeries (p.49. Nous soulignons).

Comme l'écrit Durand, « L'espace circulaire est plutôt celui du jardin, du fruit, de l'œuf ou du ventre, et déplace l'accent sur les voluptés secrètes de l'intimité¹⁰⁵ .» À cette circularité se joint le symbolisme du creux : « il [...] façonna le plâtre jusqu'à constituer **une grande niche circulaire** dont il modela les bords avec les gestes de potier » (*Ibid.*). Comme le cercle, le creux est isomorphe de la matrice : « Le creux [...] est avant tout l'organe féminin. Toute cavité est sexuellement déterminée¹⁰⁶ » affirme encore Durand.

Attirons, à présent, l'attention sur le rapport qu'il y a entre *La Maison de lumière* et *L'Amour, la fantasia*, roman qui propose une description d'Alger dans son rôle d'Orientale suivie du spectacle de sa chute entre les mains des Français :

Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudroiement de bleu et de de gris mêlés. [...] Premier face à face. La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 108.

¹⁰⁵ Gilbert, Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op.cit.*, pp. 283-284.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 275.

¹⁰⁷ Assia, Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Éditions Albin Michel, 1995 [1985], p. 14.

Saadi emprunte¹⁰⁸ à Djébar l'image séductrice de la ville. Chez l'un comme chez l'autre, Alger est perçue dans son rapport à l'Histoire, mais sans que soit prônée la vision exotique qui avait prévalu dans les siècles passés. De ce fait, le texte oscille entre registre euphorique et registre dysphorique et la reconduction des lieux communs s'accompagne presque toujours d'un discours qui les dénonce comme illusion et/ou révèle leur fragilité.

Le voile blanc d'Alger (« Elle est vêtue d'un voile blanc sur son corps diaphane [...] » (p.23)) participe de cette démythification, en ce sens qu'il la dénonce comme simulacre, quelque chose qui n'aurait existé que dans l'imaginaire du colonisateur. L'exemple de la belle Hélène que développe Westphal dans sa *Géocritique* peut nous aider à comprendre cette métamorphose de la ville en un simulacre de corps désiré et fantasmé. Selon le géocriticien :

La femme que les Grecs voyaient se promener sur les murailles de Troie n'était pas l'épouse de Ménélas mais un simple simulacre, un amas de voiles que Pâris, qui avait accompagnée Hélène à Sidon et en Égypte, avait rapportés du périple. La vraie Hélène, la belle Hélène, se trouvait en réalité en Égypte, retenue par Protée, roi de Memphis. [...] Pendant dix ans, on s'était peut-être battu pour un morceau de tissu¹⁰⁹.

Comme Hélène dans cette version, Alger dans son corps d'Orientale voilée n'est qu'un leurre. Sa luminosité reçoit, dans l'extrait ci-après, deux valeurs antagonistes : elle est le blanc du Paradis et le feu de l'Enfer :

Les voyageurs maintenant tous massés derrière le bastingage criaient, hurlaient, sautaient de joie, saluant la terre par de larges mouvements :

La Ville Blanche, la Ville Blanche

La colonie !

qui s'élargissait en amphithéâtre au-dessus de la mer. [...] Ils parlent, gesticulent chacun son parler, [...] ne sachant trop si l'irradiante lumière au-dessus de la Ville serait leur paradis ou leur enfer (pp. 74-75. L'italique est dans le texte).

Appréhendée comme un cliché, « La Ville Blanche » ne peut être détachée de la réalité coloniale : « *Allez les gars. La colonie vous tend les bras !* » (p. 73).

¹⁰⁸ Soulignons que ces allusions au texte djebarien se verront confirmées, un peu plus loin dans le roman, à travers l'imitation même de son *incipit* : « J'ai toujours gardé en mémoire ce jour où, ma main dans la main de Marabout, je me suis rendu pour la première fois à l'école des Français [...] » (p.202).

¹⁰⁹ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 111.

L'italique est dans le texte). Il s'agit ici d'une représentation idéalisatrice que le colonisateur s'est fait de l'espace de l'Autre :

La Ville rêvée, Babylone, que leur firent miroiter les recruteurs dans leurs villages, dans leurs campagnes : *Des terres vierges offertes à tous les bras, du soleil d'or qui coule comme des poussières de safran toute l'année, des fruits comme vous n'en aurez jamais vu et des palmiers, des dromadaires, des déserts aux dunes douces comme les flancs de vos femmes. La Ville Blanche. La Ville Blanche. La colonie* (pp. 74-75. L'italique est dans le texte).

Une fois conquise par les Français, la ville-femme devient un espace d'affrontement entre colonisateur et colonisé. Il se produit alors un morcellement du lieu-corps que la toponymie vient confirmer :

Le Village Blanc et le Village indigène, tous deux logés aux creux d'un vallon de la colline plissée, formaient ainsi chacun un univers, s'ignorant l'un l'autre, enfermé sous son propre morceau de ciel.

Le Village blanc face à la mer, proche du rivage comme s'il fallait partir à tout instant, contemple les couchers flamboyants sur les rochers, les calanques et l'infini au-delà des mers.

Tourné vers le pays profond, le Village indigène oriente le regard sur la barrière de la forêt de Bâinem (p.112).

Nous retrouvons à nouveau, ici, le principe d'exclusion qui préside aux rapports entre colonisateur et colonisé. Mais le conquérant finit par rendre les armes et la ville-femme devient à nouveau la propriété des indigènes :

Ils étaient venus de toutes les frontières, d'Oujda, d'Aïn Draham, de Mellag. Très peu connaissaient Alger. Paysans, fils de paysans qui avaient grossi les maquis après les enfumades, les exactions des soldats, les égorgements de familles, ils étaient maintenant soldats triomphants pénétrant dans la Ville des Villes, leur Babylone rêvée :

Babylone, grande fille publique, couchée sur ses flancs

Si blanc comme une sirène sur les rivages de la mer

Dont ils ont rêvé depuis tant et qu'ils peuvent maintenant

pénétrer (p.241).

L'image de la ville-sirène perdure, tandis que l'inaccessibilité initiale laisse place aux « Noces¹¹⁰ ». Mais un « lapsus » révélateur vient augurer, d'ores et déjà, d'une nouvelle confiscation :

¹¹⁰ On aura reconnu ici une référence à Camus, qui écrit dans *Noces* (Editions Gallimard, 2013 [1959]) : « Ce sont souvent des amours secrètes, celles qu'on partage avec une ville. [...] Mais à Alger, [...] l'homme est comblé, et assuré de ses désirs... » (p. 33).

Ils pénétrèrent la Ville derrière les chars de leurs colonels et l'on raconta plus tard que l'un deux, émerveillé par cette baie scintillante au coucher du soleil, aurait lâché : « *Quel beau butin !* » Se reprenant très vite et ajoutant : « *Pour le peuple !* »

Mais chacun sait que rien ne peut jamais effacer un lapsus (p.241).

Cet extrait laisse comprendre à quel point les noces du peuple et de la « Babylone rêvée » sont éphémères, car effectivement, la ville-femme est tombée entre les mains d'un régime militaire autoritaire qui a fini par la précipiter dans les bras de l'islamisme politique : « La guerre. La guerre encore. Une autre guerre. Si dissemblable et jamais la même sauf que, comme la précédente, elle enlevait les enfants de Miramar » (p. 281).

Sous l'effet de la violence meurtrière, Alger – et par extension toute l'Algérie symbolisée par Miramar – abandonne sa blancheur, pour offrir, à nouveau, le visage d'une ville hostile à la vie :

Le soleil lança longtemps ses tremblants miroitements sur le dôme de la terrasse envahi de pigeons. Puis lentement la boule carmine pénétra l'horizon comme un sanglot de feu et le ciel se tacha de henné. Rabah tardait encore. Les quelques nuages effilochés dans le ciel bleu nuit formaient des flaques de sang. Cette nuit-là, Rabah ne rentra pas (p. 307).

Le ciel bleu d'Alger a pris la couleur du temps de la guerre, « le rouge » : C'est la fin du mythe de la Ville Blanche. Nous verrons dans quelle mesure la représentation de la ville chez Toumi se conforme ou non à cette peinture démystificatrice de la capitale algérienne.

II.1.2. La femme fatale ogresse

La capitale algérienne, dans *Alger, le cri*, loin d'être la simple reproduction d'une ville réelle, se crée et/ou se construit suivant un langage spatial riche de plusieurs figures poétiques dont la personnification, la prosopopée, la métonymie et la métaphore. Autrement dit, tout en s'appuyant sur une cartographie réelle, l'écriture la dépasse pour créer son propre espace.

En effet, chez Toumi, Alger a un corps : « personne ne me voit, hormis elle, la ville » (p.18) ; elle parle « Alger s'engouffre en moi et me crie, au milieu des jasmins et du ciel toujours bleu égal de Tunis : reviens ! » (p. 50) ; elle se meut « Cette ville m'assaille, elle monte et elle descend » (p. 13) ; elle dispose d'un

affect et manifeste des émotions et des réactions humaines : « Alger rit » (p. 14), « La ville pleure de rage » (p. 105), « Alger grelotte » (p. 137).

Personnifiée, Alger se dévoile peu à peu comme une « maîtresse sévère » (p.59), sensuelle, « reine du tout ou rien » (p.44). Le narrateur-personnage lui trouve un aspect trompeur :

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, *daaawassou* ! Au détour des rues d'Alger, beauté et mort s'affrontent, séparées par un virage, un virage de haine (p.18).

Telle une femme « fatale¹¹¹ », Alger possède une face douce et une autre malveillante, elle s'offre et se dérobe, elle « exhale sa sensualité » (p.14) mais s'associe constamment à la mort. À cette étape de notre lecture, nous pouvons dire que les attributs qui qualifient cette ville-maîtresse fondent l'un des paradigmes fondamentaux du récit : le *paradigme du Désir* : « Je suis seul avec ma ville, ce sont nos retrouvailles, elle me prend *simplement* dans ses bras, elle finira par desserrer son étreinte » (p. 64).

L'érotisation de la ville, envisagée comme un corps féminin, ressortit à ce que Westphal Bertrand appelle la « géographie du désir ». De ce point de vue, le récit offre des scènes particulièrement osées :

Alger est vide, ses rues m'appartiennent, pour quelques heures d'intimité, juste elle et moi, et quelques autres. Je l'ai vue se lever ce matin, le ciel a rosé, ses lumières ont dansé sur l'eau en miroir, me lançant des milliers d'œillades. J'ai caressé du doigt l'échine lumineuse formée par la Route Moutonnaire, j'ai laissé glisser mes lèvres le long de la montagne, en descendant doucement vers le port, j'ai senti la ville frémir, les mouettes ont poussé quelques cris d'extase, juste elle et moi, j'ai fait les gestes maladroits de l'amour, peur de l'orgasme et de l'explosion, peur du cri (pp. 114-115).

Objet de désir, le corps de la ville-maîtresse est évoqué par une représentation à la fois érotique et poétique. À côté de toute une série de mots et d'expressions se référant ouvertement à la sexualité (« intimité », « œillade »,

¹¹¹ « Fatale » veut dire « marquée par le destin », dit le *Dictionnaires des mythes d'aujourd'hui* (1999 : 277), mais dans un double sens : « soit soumise à ce destin, soit envoyée par lui pour entraîner la perte des hommes, c'est-à-dire incarner leur destin (funeste bien sûr) » (*Id.*, p. 279). Dans le cas présent, Alger, personnifiée et mythifiée, exerce son action sur le narrateur-personnage qu'elle parvient à dominer, tout en se donnant à lire comme « victime », elle aussi, de son propre destin.

« frémir », « orgasme », « cri », « j'ai caressé », « j'ai laissé glisser mes lèvres », « j'ai fait [...] l'amour »), la montagne et le port deviennent des zones érogènes, symbolisant les fesses et le vagin de la femme à pénétrer. Nous entrons bien dans ce que Steven Marcus appelle une « pornotopie », et que Westphal Bertrand explicite en ces termes : « La pornotopie consiste en l'érotisation intégrale de l'espace, envisagé comme un corps féminin. Car dans toutes ces fantaisies, le corps à conquérir et/ou à pénétrer est toujours celui de la femme¹¹². »

Un véritable jeu de séduction s'instaure donc entre le narrateur-personnage et sa ville : « la ville ne se dévoile pas, elle fait sa timide, cachée dans la brume polluée » (p. 59). Doté d'un tel pouvoir de séduction, Alger ensorcelle ses habitants jusqu'à créer un effet d'hypnotisme : « Alger rit, [...] Alger étouffe le jour, respire la nuit, d'une longue inspiration qui fait clignoter ses lumières en message hypnotique » (p. 14). Ainsi, le narrateur-personnage devient carrément captif de sa maîtresse : « Je redeviens ton prisonnier » (p. 61) dit-il.

Outre la relation d'amant/amante, Alger exerce un véritable ascendant sur le narrateur-personnage, qui induit une relation de dominant/dominé : « Cette ville [...] entretient insidieusement ma dépendance » (p. 14). À vrai dire, le rapport affectif à la ville est placé sous le signe des contraires, c'est-à-dire qu'il est marqué par la manifestation simultanée de l'amour et de la haine, du désir et de la douleur : « Salope de ville, je t'aime ! Chienne de ville, *khmadja* ! Tu es belle, tu me donnes envie de pleurer, je ne pleurerai pas, un fantôme ne pleure pas » (p. 60).

Dans cette perspective, l'usage massif des figures d'opposition (antithèses et oxymores), qui caractérise l'écriture de l'espace dans *Alger, le cri*, est un des moyens les plus appropriés pour traduire le caractère ambivalent d'Alger ainsi que la complexité du rapport qui l'unit au narrateur-personnage :

« Alger est belle et nauséabonde, tout à la fois » (p. 16).

« Alger souffle le chaud et le froid » (p. 67), « Alger est mon désir, mon sexe, ma lumière, mon obscurité, Alger est ma faille, mon étendard » (p.98).

¹¹² Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 115.

Dans une communication intitulée « Périples urbains », le romancier Rachid Boudjedra évoque ce caractère ambivalent de la capitale algérienne :

Alger [...] est effectivement une ville à la fois fascinante et répugnante comme toutes les grandes villes. Alger est devenue aujourd'hui une ville insupportable, surpeuplée mais cela permet aussi de faire de la littérature à travers cette société, cette sociologie nouvelle¹¹³.

Alger, le cri illustre abondamment cette fascination-répulsion, qui articule la ville en valeurs positives et négatives, selon la dichotomie euphorie vs dysphorie : « Au détour des rues d'Alger, beauté et mort s'affrontent » (p. 18).

Cette oscillation constante entre registre euphorique et registre dysphorique déconstruit, au fil de l'œuvre, le mythe de la ville blanche : « Je respire mal, la ville a décidé d'étouffer ses sujets. [...] Alger est de mauvaise humeur, elle distille sa grisaille, l'air est visqueux » (p. 63).

Autrefois conçue comme un espace de rêve propice aux sensations de dépaysement, Alger, aujourd'hui, ne se décline plus en termes de carte postale. Sous les coups répétés d'une histoire violente, elle saigne abondamment, comme une femme subissant des viols multiples : « J'ai vu cette terre parfois si rouge qu'elle en devient incandescente, terre tant aimée, tant haïe, tant écrite et décrite, terre d'amour et de haine » (p. 90). La blancheur d'Alger, symbole de sa virginité et de sa beauté légendaire, est alors souillée :

À Alger, les plages ont été souillées par le sang des cadavres, la mer est devenue rouge orangée. À Alger, les souvenirs d'enfance ont des goûts de terre brûlée et de cendre, on les a assassinés. À Alger, on défonce les crânes avec des galets, le seau bleu et la pelle ont été rejetés par la mer, ils croupissent consciencieusement au milieu des détritiques [...]. À Alger, on brûle au napalm les balades en forêt, on strie de rouge les flancs de la montagne (p.55).

Victime d'une violence inouïe (hier, infligée par le colonisateur ; aujourd'hui, par ses propres enfants), Alger se fait elle-même une ville violente : « Violente, on dit cette ville violente » (p. 13). Pire : Alger s'est métamorphosée en un monstre qui menace de tout détruire : « Alger repose sur une faille sismique, ses entrailles peuvent se réveiller à n'importe quel moment, les

¹¹³ Rachid, Boudjedra, « Périples urbains », dans Khadda Naget et Siblot Paul (dir.), *Alger. Une ville et ses discours, op.cit.*, pp. 177-186.

anneaux du serpent assoupi peuvent exploser et tout détruire » (p. 20). Identifiée à un serpent, Alger se fait ville de la terreur et de la mort : « C'est le sang qui coule à Alger, jamais les larmes, il y va de notre allégeance au serpent, notre bourreau » (p. 61). Mais, une réserve est à noter : dans *Alger, le cri*, le symbolisme ophidien est extrêmement ambivalent. En effet, d'un bout à l'autre du récit, le serpent traduit une vision dualiste du monde : une vision tragique et une autre plus euphorique.

Liée à l'aspect maléfique du serpent (mais pas uniquement), la vision tragique de la ville est exprimée notamment à travers les motifs du sang, de l'étouffement (« Coupable parfois, elle vous étouffe dans sa baie, vous prive de votre oxygène » (p. 14)) et de l'effondrement (« Tout menace de s'effondrer à Alger » (p.17)), qui sont tous liés au motif dominant : la Mort : « La mort est ma compagne, elle vit à mes côtés, omniprésente » (p.95).

Si « Alger côtoie la mort » (p.32), la symbolique sexuelle du serpent l'investit, toutefois, d'une forte charge érotique : « Cette nuit, la baie clignotera de toutes ses lumières, son rôle s'accroîtra, le serpent exsudera sa sensualité, la nuit sera chaude, douce, presque liquide, Alger m'ensorcellera » (p. 74). À vrai dire, l'une des caractéristiques d'*Alger, le cri* réside dans une tension permanente entre *Eros* et *Thanatos* : « La mort [...] n'a qu'un seul ennemi, l'amour, ce sentiment de vie. » (p. 95) constate le narrateur-personnage. Quand *Thanatos* tend à l'emporter sur *Eros*, le besoin d'un ailleurs plus clément se fait cruellement sentir (« je veux fuir pour respirer » (p. 27)), et c'est alors que la phrase du narrateur, dans *Le Dernier Été de la raison* de Djaout, prend tout son sens dans ce récit : Alger est la ville « qui chasse ses enfants¹¹⁴ ».

Eu égard à toutes ces caractéristiques, il est permis d'affirmer que le texte convoque plus ou moins explicitement la figure de l'ogre, mythe qui est structuré par une série d'oppositions¹¹⁵, à savoir : « aimer/haïr », « attraction/répulsion »,

¹¹⁴ Tahar, Djaout, *Le Dernier Été de la raison*, Paris, Seuil, 1999, p. 120.

¹¹⁵ Cf. Arlette, Bouloumié, « L'ogre », Brunel Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, pp. 1096-1111.

« vie/mort », etc. : « Le mythe de l’ogre [...] est en effet tendu entre des forces antagonistes. Et c’est à cause de ces sens contradictoires qu’il n’est pas une figure figée¹¹⁶ » déclare Arlette Bouloumié. Un peu plus loin, elle ajoute : « Le mythe de l’ogre peut décrire un type de relation étouffante, parents-enfants ; il peut aussi s’appliquer à la relation amoureuse destructrice. » Enfin, elle affirme que « parmi les caractères physiques de l’ogre figure en effet la possibilité de prendre la forme d’un animal¹¹⁷. »

On l’aura compris, la ville-serpent peut être assimilée à la figure de « l’ogre séducteur qui attire parce qu’il effraie et fascine en même temps¹¹⁸ » :

Alger est mon syndrome de Stockholm, je sais que je retournerai bientôt à mon bourreau (pp.37-38).

Tunis et ses jasmins se sont évaporés, la ville est là, elle m’accueille en maîtresse sévère (p. 59).

Je redeviens ton prisonnier, le fantôme a enfin retrouvé les siens, il peut haïr et aimer (p. 61).

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 (pp.63-64).

Ces extraits – et nous pouvons en donner d’autres – mettent en lumière l’épouvante et la fascination du narrateur-personnage devant la ville métamorphosée en ogresse. Le dernier extrait évoque une tendresse quasi cannibalesque : la ville-serpent/la ville-ogresse peut être la métaphore de la mère possessive, abusive ou jalouse : « Alger [...] me retient en elle » (p.63), « elle me garde en elle », (p.64), « la ville m’ordonne de revenir » (p.88).

La ville fatale est une ogresse qui ne tue pas son enfant, mais le dévore, au sens affectif, en le gardant prisonnier, en l’aimant trop, en le maltraitant parfois. La métaphore cannibale peut être alors l’expression d’un désir sexuel, c’est-à-

¹¹⁶ *Id.*, p. 1106.

¹¹⁷ *Id.*, 1100.

¹¹⁸ *Id.*, p. 1109.

dire que le texte verse, en définitive, dans un imaginaire de l'inceste : « J'aime la nuit, la ville dort à mes pieds » (p. 20).

II.1.3. Entre totem et tabou¹¹⁹

Chez Toumi, l'imaginaire érotique de l'espace urbain est également révélateur d'un « dynamisme libidinal¹²⁰ », qui appelle quelques remarques d'ordre psychanalytique :

Alger sera belle, vénéneuse, dangereuse et sensuelle, je vais pouvoir l'aimer, et aussi la haïr. Je pourrai la chérir, puis l'insulter de nouveau, la traiter de tous les noms, mon bourreau, ma compagne, ma mère, ma sœur, ma maîtresse, ma salope, ma chienne, *khamdja* ! Je pourrai la violenter, puis l'embrasser, pour aussitôt la rejeter, puis la reprendre, monter et descendre en elle jusqu'à faire jaillir le cri (pp. 96-97).

Dans cet extrait, Alger est explicitement désignée comme une « mère » mais aussi comme une « sœur » et comme une « maîtresse ». L'attitude du narrateur-personnage à son égard est nettement ambivalente : haine et amour démesurés. Tout se passe comme si l'amour porté à la ville-mère est frappé d'un déni, car faisant partie de ces choses qu'on ne devrait pas dire, ces choses relevant de l'interdit : « Mieux vaut [...] baisser les yeux, monter, descendre, tourner, et surtout, *se taire* ! » (p. 18).

Nous ne pouvons nous empêcher de voir dans ce conflit affectif certains traits du complexe d'Œdipe : il y a dénégation, parce que, au final, la mère ne peut être possédée : « Toujours inaccessible, maîtresse du jeu [...], Alger est une montagne russe » (p.44-45). Ainsi, même quand le corps arbore son intimité, le narrateur-personnage reste réticent et sa quête (de jouissance) mitigée de peur : « j'ai fait les gestes maladroits de l'amour, peur de l'orgasme et de l'explosion, peur du cri. Est-il possible d'aimer dans la crainte ? » (p. 115). Notons, de surcroît, qu'en dépit de toute cette célébration charnelle, il y a, chez le narrateur-personnage, pudeur de dire le désir incestueux : « Alger est la pudeur de ses

¹¹⁹ Cet intertitre renvoie à l'ouvrage de Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Tizi-Ouzou, Éditions L'Odyssée, 2010 [1913].

¹²⁰ Jacques, Lacan, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 90.

habitants » (p. 15), « Je pose sur elle ce regard discret, l'air de rien, ce regard d'Algérois, qui porte parfois la brûlure d'un message, vite lancé, vite détourné, irréel, comme une trêve estivale, dans un hiver de pudeur » (p.98).

Nous voyons quelle porte s'ouvre grand pour une interprétation symbolique, psychanalytique, du rapport du narrateur-personnage à sa ville. À cet effet, une lecture tant soit peu attentive montrerait que le narrateur-personnage se trouve dans « la situation typique de l'enfant mâle, situation que nous désignons sous le nom d'*Œdipe complexe*¹²¹ » : « Je pourrai la violenter, puis l'embrasser, pour aussitôt la rejeter, puis la reprendre, monter et descendre en elle jusqu'à faire jaillir le cri » (p.97). Les verbes « monter » et « descendre » prennent une connotation fortement sexuelle, en ce qu'ils rappellent les mouvements du phallus lors de l'acte d'amour. Cette interprétation est confortée par la présence du verbe « embrasser » et, surtout, du substantif « cri » qui rappelle les cris de jouissance.

Le récit n'exploite pas la métaphore de la ville-femme ainsi que ses sphères d'intimité sans en même temps inscrire un conflit pour sa possession. Car, comme l'explique François Ouellet, « [o]n possède habituellement une femme contre quelqu'un, une femme que l'autre n'a pas. C'est le principe du rapport œdipien, où le père et le fils sont en lutte pour la possession de la femme¹²². » Ce conflit est plus ou moins apparent dans *Alger, le cri* : « Alger est ma bataille » (p.112). Du reste, le narrateur-personnage n'est pas dupe de la complexité de son désir : « Alger est ma bataille, perdue d'avance » (p. 89).

Dans ces conditions, les fuites vers la Tunisie participent de la dénégation, le narrateur-personnage se faisant croire qu'il veut vraiment être loin de sa Mère, c'est-à-dire de sa ville : « 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

¹²¹ Sigmund, Freud, *Totem et Tabou*, *op.cit.*, p. 150.

¹²² François, Ouellet, « Écrire la ville-mère », dans Gervais Bertrand et Horvath Christina (dir.), *Écrire la ville*, Montréal, Figura : Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 14, 2005, p. 97. URL: <http://oic.uqam.ca/fr/publications/ecrire-la-ville>.

d'Alger » (p.37). Le narrateur-personnage a déplacé sur Tunis une partie des sentiments incestueux éprouvée pour la ville-mère : « La brise caresse mon corps, l'enveloppe de sensualité, les odeurs éveillent mes sens, Tunis est la caresse après la gifle » (p.37), « Tunis est la ville aquatique, la ville matrice » (p.39).

Tunis est identifiée à un espace marin ou matriciel. Or la mer peut être lue comme une métaphore du désir (sexuel), la matrice étant l'organe sexuel féminin, celui que le narrateur-personnage rêve de pénétrer.

Le récit fait une place importante à Tunis. Mais tous les chemins mènent vers Alger, même ceux de l'exil et/ ou de l'oubli : « Le manque est là, je cherche quotidiennement Alger dans Tunis » (. 45). Alger, à nouveau...la mère autoritaire, dominatrice, guette son enfant et jure de le ramener vers elle au moment où il pense qu'il est guéri de son complexe, qu'il a coupé le cordon ombilical :

Alger s'engouffre en moi et me crie, au milieu des jasmins et du ciel toujours bleu
égal de Tunis : *reviens !* (p.50).
Alger m'a terrassé, elle ne veut pas me parler, je n'arrive pas à parler, je deviens
son pantin muet. [...] Je me laisse faire par mon bourreau, je me soumetts à sa
punition, elle m'étrangle, sans violence, elle me garde en elle, pour que je sente sa
puissance à travers les anneaux qui m'enserrent (pp.63-64).

Mère excessivement aimante, tendre et dure, Alger a toujours raison du narrateur-personnage. Parfois, elle apparaît non comme une mère mais comme une marâtre : « Alger est une ville sans berger, qui maltraite son troupeau d'habitants, à commencer par moi » (p.14). Ici, Alger est décrite comme une ville cruelle. Mieux : sans instinct maternel. Elle ressemble alors à un père. Or, dans *Alger, le cri*, le père est représenté par un serpent, symbole phallique par excellence : « C'est le sang qui coule à Alger, jamais les larmes, il y va de notre allégeance au serpent, notre bourreau » (p. 61).

Soulignons que le texte évoque également la figure du père biologique moyennant la mémoire du narrateur-personnage. Car quand celui-ci quitte sa terrasse, Alger le transporte dans son passé, et retrouve alors ses souvenirs d'enfance dont certains correspondent aux pratiques onaniques auxquelles il soumettait sa verge :

Décembre 1978, Boumediene est mort ! [...] Mon premier séisme intérieur s'est produit la même année, j'étais seul, assis dans le fauteuil du bureau de mon père. Maudit stylo, maudite pudeur, maudit sexe, maudites images, la ville a tremblé, mais elle n'a pas parlé ; alors, comme elle, j'ai tremblé de plaisir, et je me suis tu. Avec cette clameur en moi, comme une certitude : surtout me taire, rien ne sera plus comme avant, daawassou ! (p.22. L'italique est dans le texte).

Dans cet extrait, un détail attire l'attention : le jeune garçon a pris la place du père pour donner libre cours à ses fantasmes. Cette attitude a trait au complexe d'Œdipe : il faut au fils passer au rang de père pour posséder la mère. D'où le choix du fauteuil paternel comme lieu de la masturbation. Il faut toutefois ajouter qu'il n'est pas, ici, explicitement question de la mère, mais de son substitut symbolique : la ville : « la ville a tremblé ». Le caractère tabou de la scène est souligné à travers l'expression « surtout me taire » ainsi que le terme « daawassou » (malédiction, en français), qui rappelle la malédiction d'Œdipe. Ce dernier, rappelons-le, est l'enfant qui ne devait naître/survivre, en raison de la prophétie faite à son sujet. Or, dans notre récit, le narrateur-personnage profère une phrase qui fait écho à ce fait : « Je suis l'enfant qui ne devait pas être conçu, qui ne devait pas survivre » (p. 34).

Tout se passe comme si le narrateur-personnage était très conscient du caractère incestueux de ses fantasmes : tandis que le père peut jouir librement de la mère, son désir à lui est éminemment condamnable. Ainsi frappé par l'interdit, le fils est contraint au silence : « *Avec cette clameur en moi, comme une certitude : surtout me taire, rien ne sera plus comme avant, daawassou !* » (p.22). Mais cette « clameur » intérieure peut également s'expliquer par le fait que le jeune garçon voit en son père une menace pour ses propres organes génitaux. C'est ce que Freud appelle le complexe de castration : « Dans l'*Œdipe-complexe* et dans le "complexe" de castration, le père joue le même rôle, celui de l'adversaire redouté des intérêts sexuels infantiles. La castration et l'arrachement des yeux, tels sont les châtiments dont il le menace¹²³. »

En nous basant sur les observations de Freud dans *Totem et Tabou*, nous voyons dans le recours à la figure du serpent, dans *Alger, le cri*, une

¹²³ Sigmund, Freud, *Totem et Tabou*, op.cit., p. 152.

manifestation du « totémisme » : le narrateur-personnage a notamment déplacé sur cet animal les sentiments (crainte, jalousie, haine, admiration, etc.) qu'il éprouvait pour le père : « je suis l'enfant du serpent » (p.90) dit-il.

Pour bien expliquer ce qu'est le totémisme, Freud s'est intéressé à un enfant qui craignait de voir un cheval entrer dans sa chambre pour le mordre :

La haine née de la rivalité avec le père n'a pas pu se développer librement dans la vie psychique de l'enfant, parce qu'elle était neutralisée par la tendresse et l'admiration qu'il avait toujours éprouvées pour la même personne ; il en résulta pour l'enfant une attitude équivoque, *ambivalente*, à l'égard du père, une lutte à laquelle il a échappé en déplaçant ses sentiments d'hostilité et de crainte sur un objet de substitution. Toutefois ce déplacement est impuissant à résoudre le conflit, en opérant une séparation nette entre les sentiments tendres et les sentiments hostiles. Le conflit se poursuit après le déplacement, et l'attitude ambivalente persiste, mais cette fois à l'égard de l'objet de substitution. Il est certain que le petit Hans ne craint pas seulement les chevaux, mais est plein aussi pour eux de respect et leur porte le plus vif intérêt. Dès que sa crainte s'est apaisée, il s'est identifié lui-même avec l'animal redouté, en se mettant à sauter comme un cheval et à mordre lui-même son père¹²⁴.

Nous relevons deux traits de ressemblance entre le cas de Hans et celui de notre narrateur-personnage : l'identification complète avec « l'animal totem » et l'attitude ambivalente à son égard. En effet, chez Toumi, le serpent possède un caractère très ambivalent, qui se manifeste dans les sentiments d'admiration et d'hostilité qu'il inspire au narrateur-personnage : « Même lorsque le serpent de lumière se love lascivement contre la baie d'Alger, éclairant la nuit, sa colère reste palpable, presque poisseuse » (p. 23), « Le serpent m'appelle, je pars le rejoindre, bientôt de ma terrasse, je verrai ses lumières clignoter dans la nuit » (p.96), « Je rêve d'une vie libérée des anneaux du serpent » (p. 110). Tous ces extraits montrent que le serpent suscite fascination et répugnance : il est bien et mal, lumière et obscurité, vie et mort.

Cette ambivalence dans laquelle l'écriture inscrit le narrateur-personnage est caractéristique de la situation œdipienne, où le père comme la mère sont simultanément et inextricablement objets d'amour et de haine : « Passer de l'amour à la haine, puis de la haine à l'amour, c'est le youyou épuisant des sentiments qui vous inspire la ville » (p.27).

¹²⁴ *Id.*, p. 151.

Nonobstant cette ambivalence, le narrateur-personnage s'identifie, parfois, au reptile : « [...] je suis fait de ma ville, je suis l'enfant du serpent. Il m'a transmis son histoire, sa violence, sa pudeur et son histoire, ma faille est la réplique de la sienne » (p.90). En outre, le serpent est perçu comme étant l'ancêtre mythique («Le serpent est seul, depuis des millénaires, il survit aux soubresauts de l'histoire » (p.81)), ce qui constitue, justement, une des caractéristiques de l'animal totem (chez les primitifs) : « Le totem est, en premier lieu, l'ancêtre du groupe¹²⁵ » affirme Freud.

Mais, dans cette perspective psychanalytique, le serpent reste d'abord un symbole sexuel. À ce sujet, Durand fait remarquer que cet animal prend dans les civilisations méditerranéennes «la place du phallus¹²⁶», dans la mesure où «sa forme oblongue et son cheminement suggèrent la virilité du pénis¹²⁷» : « J'effleure le sexe de la ville, toujours en érection » (p. 48).

Dans cet ordre d'idées, l'admiration dont fait preuve le narrateur-personnage vis-à-vis du serpent peut être interprétée comme une volonté de s'approprier un phallus à même de déflorer la ville-maîtresse : « Alger est revenue, le serpent se réveille, sa peau est secouée de soubresauts, la tempête secoua la véranda, tout vole en éclat, c'est l'explosion, l'orgasme, la ville est en moi. » (p. 89). Dans cet extrait, l'image du serpent qui se réveille évoque fortement celle d'un pénis en érection. Le terme « orgasme » employé par le narrateur-personnage accrédite d'ailleurs ce symbolisme.

Un dernier point mérite analyse. La tendance totémiste s'éveille chez notre personnage non seulement en rapport direct avec le complexe d'Œdipe mais également en rapport avec « l'élément narcissique de ce complexe, avec la phobie de la castration¹²⁸.» À ce propos, Pascal Couderc nous apprend que « cette angoisse [de castration] peut être telle qu'elle bloque tout désir de

¹²⁵ Sigmund, Freud, *Totem et Tabou*, op. cit., p.8.

¹²⁶ Gilbert, Durand, *Les Structure anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 367.

¹²⁷ *Id.*, p. 366.

¹²⁸ Sigmund, Freud, *Totem et Tabou*, op. cit., p. 151.

compétition et que s'installe une sorte de soumission passive au père¹²⁹. » C'est bien ce que nous observons chez le personnage de Toumi : « Le serpent s'en est allé, sûr de son bon droit, maître satisfait de sa démonstration de force. L'enfant redevient soumis, et l'adulte, consentant » (p.89). Dans un autre endroit du texte, nous lisons :

Je me laisse faire par mon bourreau, je me sou mets à sa punition [...]. Je suffoque patiemment, guettant le premier souffle d'air, le premier rayon de soleil, ils finiront par arriver. Le serpent s'assoupira, l'air remplira mes poumons, le maître relâchera son emprise, l'élève soumis baissera la tête [...] (p.64).

À travers ces extraits, la relation père /fils est amenée aux images de dominant/dominé, bourreau/victime. Ces dichotomies visualisent l'aspect tyrannique du père, identifié à un serpent d'autant plus redoutable qu'il peut crever les yeux du fils : « C'est le sang qui coule à Alger, jamais les larmes, il y va de notre allégeance au serpent, notre bourreau » (p.61). Le saignement des yeux rappelle l'aveuglement d'Œdipe, avec cette différence que chez Sophocle il est question d'un auto-châtiment, alors que dans le cas présent il s'agit de la punition susceptible d'être infligée par le père symbolique.

II.2. Le corps féminin : une géographie de l'inceste

Le corps féminin est une thématique majeure de la littérature maghrébine de langue française. Diversement exploité, il véhicule des images (érotique, séducteur, mutilé, violé, voilé, bafoué, etc.) et des significations multiples. Mais, pour Baudrillard, qu'il soit asservi ou libéré, le corps féminin reste toujours enveloppé par « le Mythe du Plaisir¹³⁰ », en raison du rôle dévolu à la femme comme « véhicule privilégié de la Beauté, de la Sexualité¹³¹ ».

Le thème du corps féminin envisagé dans sa dimension sexuelle reste très actuel, comme le souligne la jeune romancière Leila Slimani, dans l'introduction de son livre, *Sexe et Mensonges* :

¹²⁹ Pascal, Couderc, « L'angoisse de castration », article disponible à l'adresse : <https://www.psychoparis.com/les-troubles/langoisse/langoisse-de-castration/>

¹³⁰ Jean, Baudrillard, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Éditions Denoël, 1970, p.200.

¹³¹ *Id.*, p. 214.

Lorsque j'ai publié mon premier roman, *Dans le jardin de l'ogre* (Gallimard), à l'été 2014, certains journalistes français se sont étonnés qu'une Marocaine puisse écrire un tel livre. Ils entendaient par là « un livre libre et sexuel », un livre trash et cru, qui raconte l'histoire d'une femme souffrant d'addiction au sexe. Comme si, culturellement, j'aurais dû être plus pudique, plus réservée. Comme si j'aurais dû me contenter d'écrire un livre érotique aux accents orientalistes, en digne descendante de Shéhérazade. Pourtant, il me semble que les Maghrébins sont très bien placés pour aborder des thématiques liées à la douleur sexuelle, à la frustration ou à l'aliénation. Le fait de vivre ou d'avoir grandi dans des sociétés où la liberté sexuelle n'existe pas fait du sexe un objet d'obsession permanente. La sexualité est d'ailleurs une problématique très présente dans la création littéraire contemporaine. On la retrouve chez Mohamed Choukri, Tahar Ben Jelloun, Mohamed Leftah, Abdellah Taïa¹³².

Son livre étant consacré à la sexualité féminine dans sa société d'origine, Leila Slimani ne cite que des auteurs marocains. Mais un titre comme *La chambre de la vierge impure*¹³³ indique qu'il en est de même pour les auteurs algériens. Pour notre part, nous nous intéresserons à l'imaginaire géomorphique du corps féminin dans *La Maison de lumière* et *La Nuit des origines*. Nous partons du constat que si, dans ces romans, l'espace devient corps féminin, inversement le corps se fait « corps-paysage, une géographie amoureuse¹³⁴ ». À ce sujet, Florence Paravy note que : « Le corps féminin, et ce n'est pas une nouveauté en littérature, se prête particulièrement au déploiement des images spatiales et les analogies avec le monde naturel ou le cosmos sont au cœur de la représentation¹³⁵. »

II.2.1. Poétique de la femme-Patrie

La Nuit des origines, rappelons-le, s'ouvre sur la rencontre, dans le magasin de Jaques, d'Alain et d'Abla. Au fur et à mesure que le récit avance, le lecteur s'aperçoit que cette femme est à la croisée de deux quêtes, qui se mêlent et s'entremêlent, jusqu'à se confondre totalement :

¹³² Leila, Slimani, *Sexe et Mensonges. La vie sexuelle au Maroc*, Paris, Éditions des Arènes, 2017, p.7.

¹³³ Amin, Zaoui, *La Chambre de la vierge impure*, Alger, Barzakh, 2009.

¹³⁴ Florence, Paravy, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 252.

¹³⁵ *Ibid.*

- quête amoureuse de la part d'Alain qui tombe amoureux d'elle dès le premier regard ;
- quête d'identité où elle se révèle être détentrice du pouvoir d'identification, puisqu'Alain ne cherche en elle que l'image d'une identité perdue :

Sur le code, le manuscrit encore ouvert entre eux, il la regarda longuement s'endormir, détaillant son cou essaimé de grains de beauté, ses seins si profilés, l'obsédante fourrure naissant à ses cuisses. Son corps telle une géographie. Un paysage de cette terre de naissance qu'il n'a jamais connue. Et il lui chuchota : Tu es mon pays (p.114).

L'amante-sœur – sœur au sens figuré, car Alain et Abla sont tous deux originaires de Constantine – se mue en femme-ville, puis en femme-Patrie, par le truchement « de métaphores spatiales “géographisantes¹³⁶” ». Outre sa dimension proprement esthétique, cette conjonction de la femme aimée et de la Patrie perdue attire l'attention sur la place du féminin dans la quête identitaire du sujet masculin : « Le pays, le pays, Jacques. Sais-tu qu'elle est comme moi de Constantine ? » (p. 30).

Alain est né d'une relation illégitime entre une Constantinoise, qui s'est exilée en France peu après son accouchement, et un appelé français mort à Constantine, avant même la naissance de son enfant, lors de la guerre d'Algérie. En France, on l'a très tôt séparé de sa mère devenue infirme à cause d'un accident de voiture, pour être placé sous assistance sociale, « à la DDASS de Saint-Denis » (p. 99). Trois pertes se trouvent donc à l'origine de la souffrance d'Alain et de sa quête identitaire : celle du père, celle de la mère et celle de la mère-Patrie : « Fils de la DDASS, père inconnu, ma mère au cimetière musulman de Thiais » (p. 54), « Je dois être le seul au monde qui n'ait rien à raconter de sa famille...[...] Tu vois, je vis avec une mémoire pleine de trous, la nuit de mes origines... » (p.102).

Abla rappelle Alain à ses origines. Sœur et étrangère, identité et altérité, tout à la fois, elle est l'image double qui assure l'identité de son amant, un peu à la lumière de la Nedjma katébiennne, qui médiatise les quêtes de ses quatre

¹³⁶ Jean, Weisgerber, *L'Espace romanesque, op.cit.*, p. 69.

soupirants : « Les Puces, c'est toi, ma famille. Cette femme, Alba... Il se ressaisit et articula Abla, elle a quitté la guerre comme ma mère l'autre guère. Ali Abel, ils ont enlevé le H de mon nom, le nom de ma mère, Jacques, tu te rends compte ? » (p. 55).

Alain établit une correspondance entre le vécu de sa mère et celui de sa bien-aimée. Ce rapprochement peut certes se lire au premier degré, en raison des similitudes qui apparaissent entre l'ancienne guerre et la nouvelle, mais il revêt à notre sens une symbolique beaucoup plus importante : Abla est ressentie comme le double ou le substitut de la mère d'Alain. Cet extrait le montre bien : « Abla regardait cette tête sans corps qui semblait **sortir de son ventre** et ça lui arrachait une telle sensation qu'elle se secouait en spasmes » (p. 136. Nous soulignons).

La relation entre les deux amants est investie d'un coefficient incestueux qui ramène au désir pour la mère :

Entre ses bras maintenant Abla se plie comme l'argile sous le geste du potier, ondoie, hanche mobile qui précise le mouvement, ventre en émoi, nombril en fleur solaire, les seins parcourus de frissons dont il tète à présent – **enfant revenu à sa première innocence** – les aréoles gorgées de vie. Encore et encore (p.113. Nous soulignons).

Le texte convoque plus au moins explicitement la figure d'Œdipe, qui comme Alain a grandi loin de ses parents et de sa ville natale. Cela est perceptible dès le prologue où la présence de trois personnages autour d'un lit, dans une atmosphère éminemment théâtrale, autorise une interprétation symbolique de la *scène* : Alain figure l'enfant en proie au désir incestueux ; Jacques, le père symbolique ; Abla, la mère séductrice du père comme du fils ; le lit, enfin, le lieu de l'inceste.

Nous retiendrons également que le texte use à cet endroit, mais pas seulement, de plusieurs termes et expressions qui contribuent à la théâtralisation du récit : « décor » (p. 9), « la destinée » (*Ibid.*), « tels des projecteurs au-dessus d'une scène de théâtre » (*Ibid.*), etc. La présence du lit, enfin, dans un tel « décor » est très significative, puisque, comme l'explique Anne-Sophie Noel, « les poètes du V^e siècle se sont appropriés cet objet, qu'ils n'ont, semble-t-il,

trouvé ni indigne de leur art théâtral dont ils étaient les représentations les plus appréciés, ni dénué d'intérêt dramatique et scénique¹³⁷. » Et si la tragédie grecque montre un tel engouement pour cet objet, c'est parce que, doté d'un rare potentiel suggestif, il peut symboliser à lui seul toutes les thématiques majeures du genre tragique :

Il est le symbole d'une des relations les plus importantes qui fondent l'*oikos*, le lien conjugal ; il est aussi un objet dévolu à la vie du corps, le compagnon des héros dans la maladie et la mort. [...] Rare sont les objets qui peuvent prétendre à un tel potentiel dramatique et scénique dans le théâtre grec antique, comme celui d'autres époques et d'autres lieux¹³⁸.

Si *La Nuit des origines* dévoile, dès son prologue, son inclination pour les ressorts de la tragédie grecque, les convergences entre l'écriture romanesque et l'écriture théâtrale se confirment largement dans la suite du texte, où Alain se voit, à maintes reprises, comparé à un enfant, et la boutique de son ami, Jacques, à une scène de spectacle :

La boutique s'éteignit brusquement, comme disparaît **une scène de spectacle** dans le noir. Il baissa le lourd rideau métallique qui protégeait la porte de verre, cadenassa et sortit en ajustant son feutre aux larges bords (p.19.Nous soulignons).

Toi, je te sens à nouveau divaguer, décidément **tu ne veux pas grandir** (p. 31).

Je crois surtout qu'il **n'est pas sorti de sa DDASS et de son enfance**, soupira Jacques en prenant congé (p. 33).

Alain, penaud, prenait **un air de gamin** grondé (p. 82). (C'est nous qui soulignons dans tous ces extraits).

L'infantilisme d'Alain est symptomatique du complexe d'Œdipe, c'est-à-dire du désir qu'il éprouve pour sa mère absente mais présente à travers son substitut symbolique, Abla. Un passage, en particulier, illustre de manière éclatante ce complexe :

Alors qu'un soir il fumait voluptueusement, les yeux au plafond, elle le surprit par une remarque qui le saisit comme le tranchant d'une hache tant il en fut meurtri : C'est bizarre **que tu fasses l'amour face à la photo de ta mère** sur la commode, on dirait qu'elle te regarde et que tu en tires une **jouissance perverse...** (p. 139. Nous soulignons).

¹³⁷ Anne-Sophie, Noel, « Le lit, un objet inattendu sur la scène tragique ? », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, N° 2, 2009, p.91. Disponible à l'adresse :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bude_0004-5527_2009_num_1_2_2341.

¹³⁸ *Ibid.*

Les termes employés par Abba pour formuler sa remarque indiquent que l'inceste interfère, symboliquement, dans sa relation avec Alain, ce qui n'est pas sans rappeler la faute originelle d'Œdipe. La référence à celui-ci, héros tragique et figure mythique, se fait aussi à travers l'évocation très allusive de son aveuglement : « Alain [...] effleurait le parchemin du doigt comme s'il le déchiffrait. Ainsi qu'un aveugle parcourt l'écriture en braille » (p. 138). Enfin, de même qu'Œdipe s'est fait traiter par un Corinthien d' « enfant trouvé », incident suite auquel il a décidé de se rendre à Delphes pour apprendre la vérité sur son identité, de même Alain se faisait traiter par sa mère, qui ne l'a pas désiré, de « Fils d'inconnu » (p. 102).

À cette étape de notre lecture, nous pouvons dire qu'aux yeux d'Alain, son amante, sa mère, sa ville natale et la mère-Patrie sont en rapport d'équivalence. Pour lui, « coucher avec Abba se veut donc, doublement, geste compensatoire : combler l'absence de sa mère et s'unir, corporellement, avec sa Constantine¹³⁹ », partant avec sa terre de naissance :

Cette nuit j'ai... Elle l'interrompt d'un geste de l'index sur ses lèvres : Il y a toujours un fil blanc qui sépare la nuit du jour, laisse cette nuit à ce qu'elle fut. Il y a des choses qui n'ont pas besoin d'être dites... Pour moi ça a été comme un rêve... Mon pays, tu comprends ? Mais je ne suis pas un pays, je ne suis pas Constantine, je ne suis pas ta mère... Une rencontre de fortune... (pp.115-116).

Cet extrait confirme qu' « Alain [...] ne dissocie pas l'amour de l'amante de celui de la mère et du pays natal. Chez lui, les trois se confondent, s'entremêlent, donnent à lire le lit d'or à la fois comme "le lieu de la nostalgie œdipienne" et comme le substitut métaphorique du berceau originel, Constantine, lieu de l'Origine¹⁴⁰ » : « Elle quitta brusquement le lit, le laissant endormi, recroquevillé, assoupi, les poings fermés, à la manière si naturelle des nouveau-nés » (p. 115).

¹³⁹ Brahim, Ait Amokrane, « Le symbolisme du lit dans *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi. Entre Eros et Thanatos », *Loxias*, N° 54, mis en ligne le 15 septembre 2016, p. 8. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8408>

¹⁴⁰ *Ibid.*

Si *Œdipe Roi* de Sophocle est l'hypotexte fondateur du mythe d'Œdipe, il est un autre texte qui a énormément inspiré Nourredine Saadi lors de sa reprise de ce mythe, en l'occurrence *Mémoire de la chair*¹⁴¹ d'Ahlam Mosteghanemi.

Il n'est pas dans nos objectifs d'entamer une lecture comparée approfondie entre *La Nuit des origines* et cette œuvre, mais c'est uniquement dans la mesure où le roman de Saadi semble s'écrire davantage en référence à ce texte qu'à la pièce de Sophocle que nous avons estimé bon de nous y attarder quelque peu. Une façon très succincte de présenter ce roman consiste à donner cet extrait de la quatrième de couverture :

Khaled, l'ancien moudjahid, a choisi l'exil. Mais à Paris, où il est devenu un peintre célèbre, une femme le rappelle à son passé : Hayat, la fille de son ancien chef de maquis, qu'il a connue lorsqu'elle n'était qu'une enfant. Tendre et violente, enjôleuse et insaisissable, Hayat s'offre à Khaled pour mieux se dérober. Comme Constantine, elle porte en elle le deuil de ses proches et la douleur des amours défuntes, inscrites, dans sa chair, en lettres de feu.

Nous ne pouvons nous empêcher, à la lecture de cette présentation, d'établir un parallèle entre Hayat et Abla et entre Khaled et Alain. Peintre installé à Paris, Khaled n'arrive pas à oublier Constantine ; il se sent comme « un pont constantinois, suspendu entre deux rochers, entre deux trottoirs¹⁴² ». C'est pourquoi, dès sa rencontre avec Hayat à Paris, il l'assimile à sa ville de naissance, comme Alain fait d'Abla à la fois son amante et sa Constantine : « Tu es une ville, pas seulement une femme. Chaque fois que je peindrai Constantine, ce sera toi, et toi seule le sauras¹⁴³. »

Cette poétique de la femme-ville confère à Hayat une valeur identitaire qui la rattache à l'origine. Dans cette optique, Khaled, à qui la mère a tant fait défaut, cherche en cette femme l'image de sa génitrice et du pays laissé derrière soi :

Extrait 1 :

Je te proposais ma paternité, tu me renvoyais ta maternité. Toi la jeune fille qui pouvait être ma fille, tu devenais sans t'en rendre compte... ma mère¹⁴⁴.

¹⁴¹ Ahlam, Mosteghanemi, *Mémoires de la chair*, Alger, traduction de Mohamed Mokeddem, Éditions Sédia, 2010 [1993].

¹⁴² *Id.*, p.358.

¹⁴³ *Id.*, p. 163.

¹⁴⁴ *Id.*, p.119.

Extrait 2 :

Porte ton nom avec fierté, non avec orgueil, et sois consciente que tu es plus qu'une femme. Tu es un pays entier, t'en rends-tu compte ? On n'a pas le droit de détruire les symboles¹⁴⁵.

Extrait3 :

Laisse-moi cacher ma tête dans ton cou et entre tes seins tel un enfant affligé. Brûle-moi de passion, ô Constantine ! Désirables sont tes lèvres, des mûres mûries lentement. Parfumé est ton corps, un arbre de jasmin qui fleurit à son gré. J'ai faim de toi. Vie de soif et d'attente que la mienne, de complexes, d'obstacles et de contradictions, de désir et de timidité, de peur et d'hypocrisie¹⁴⁶.

Dès lors que Khaled considère son amante comme le substitut de sa mère, coucher avec elle ne saurait être qu'acte incestueux : « Ô femme qui avance dans la robe de ma mère, avec le parfum de ma mère, et sa peur pour moi¹⁴⁷ ... » Visiblement, Khaled souffre du complexe d'Œdipe :

[...] je renouais avec un plaisir d'enfance, du temps où je dormais avec ma mère, collé contre elle, sur le même matelas de laine bleu qu'elle défaisait avec les autres en début d'automne pour en laver la laine et la préparer pour l'hiver suivant¹⁴⁸.

Comme dans *La Nuit des origines*, le lit, chez Mosteghanemi, est le lieu d'une jouissance perverse : « Le lit était le seul lieu où je pouvais te fuir... ou disons plutôt, où je pouvais te revoir avec plaisir... » (p. 319). Il semble que l'inceste œdipien constitue le moyen par lequel les protagonistes masculins aux prises avec les tourments de l'exil cherchent l'osmose avec l'Algérie : « Je m'étais alors rappelé mon lit d'enfance et ma couverture de laine des hivers constantinois. J'avais failli hurler dans la nuit de mon exil : *Couvre-moi, Constantine... couvre-moi*¹⁴⁹ ! »

Enfin, comme Alain, comme Œdipe, Khaled finit par revoir son pays : « Voilà le pays que j'ai substitué un jour à ma mère. Je pensais qu'il était le seul

¹⁴⁵ *Id.*, p. 362.

¹⁴⁶ *Id.*, p.170.

¹⁴⁷ *Id.*, p.358.

¹⁴⁸ *Id.*, p. 290.

¹⁴⁹ *Id.*, p. 60.

à me guérir de mes complexes d'enfant, combler l'absence de ma mère, me protéger de l'oppression¹⁵⁰... »

II.2.2. Abla, femme fatale à la jonction de l'Orient et de l'Occident

Comme nous venons de le montrer, Abla est l'objet d'une quête amoureuse de la part d'Alain, qui s'est entiché d'elle dès le premier regard : « À quelques pas derrière elle, il la poursuit des yeux, rivé à sa longue chevelure irisée de pluie, aux plis de sa robe blanche qui tranchait avec l'informe grisâtre de la foule [...] » (p. 12). Cette quête est vouée à l'échec, car le personnage féminin est imaginé selon les attributs de la femme fatale, figure « redoutable et nocturne dans la plupart des mythologies¹⁵¹. »

Nous nous proposons d'étudier cette émergence du mythe de la femme fatale dans *La Nuit des origines*, afin de démontrer que la « femme-Patrie », chez Nourredine Saadi, est « le lieu d'un *syncretisme culturel* agrégeant l'apport de l'Orient et de l'Occident dans le fonds maghrébin¹⁵². » Autrement dit, en plus d'être mythifiée, Abla serait une figure composite symbolisant la fusion de l'Orient et de l'Occident, et ce, à travers sa mise en connexion avec d'autres héroïnes issues de ces deux espaces culturels.

Il est en effet possible d'identifier une grande intertextualité littéraire et artistique dans l'écriture du personnage d'Abla : des références à Madame Bovary, à Anna Karénine, à Greta Garbo se joignent à des allusions à la Salomé biblique, à la Nedjma katebienne et à Leïla de la célèbre légende *Medjnoun Leïla* (le fou de Leïla). Nous pouvons noter, d'ores et déjà, que toutes ces héroïnes sont des femmes fatales.

Tout commence quand, à l'ouverture du roman, Alain pose pour la première fois son regard sur Abla, dans le magasin de Jacques. Cette rencontre constitue, pour lui, le début d'une véritable descente aux enfers :

¹⁵⁰ *Id.*, p. 281.

¹⁵¹ Corinne, Booker-Mesana, « Carmen », dans Pierre, Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 65.

¹⁵² Mohammed Ismaïl, Abdoun, *Lecture(s) de Kateb Yacine, op.cit.*, p. 74.

Cela lui arrivait souvent de suivre une passante altière rompant l'air d'une démarche de danseuse, les seins scandaleusement offerts à la vie, et de savoir que ce beau visage allait disparaître à jamais au coin d'une rue ou à l'entrée d'un passage était pour lui une forme de désespoir, un morceau de monde qu'on lui enlevait. Cette fois-ci, une force obscure, irrésistible, l'avait poussé. Que pensera-t-elle de mon hardiesse ? ruminait-il en redescendant lentement le boulevard, ne sachant trop où se diriger. [...] Mais il était encore plongé dans ses yeux pers fixant les siens lorsqu'elle évoqua Constantine, comme si elle l'avait deviné (p. 13).

L'emploi des expressions « une force obscure, irrésistible, l'avait poussé », « ne sachant trop où se diriger », « il était encore plongé dans ses yeux pers fixant les siens » donnent à lire le ravissement d'Alain, qui s'est laissé d'emblée séduire par le charme érotique d'Abla. Mieux : il rêve d'ores et déjà à une étreinte passionnée et exaltée avec cette étrangère dont il ignore jusqu'au nom :

Irrité, Alain raccrocha ; il lança les dés et son visage s'illumina : 4, 2, 1. Je l'ai eu. La septième surface du dé. Ah ! madame Jeanne, vous me portez bonheur, vous serez toujours ma fée. Arrête tes simagrées. Non, non, je vous le jure. J'ai fait un vœu. Une femme (p. 17).

L'arme de la femme fatale est bien évidemment son corps. À cet égard, le texte décrit une femme dotée d'une beauté rare et d'un incomparable pouvoir de séduction. Tous les personnages du roman – pas seulement Alain – en sont éblouis : « Vous êtes une diva » (p.74) déclame Rosenberg, « Elle avait un visage de rêve, ta bonne femme ; rare une telle beauté... » (p. 31) reconnaît Jacques, « Elle était brusquement transformée, étrangement envoûtante, vénéneusement féminine et sourit à la glace, de ce sourire indéfinissable de quelqu'un se parlant à lui-même ou surpris soudain par un indicible souvenir » (p.179) dit, enfin, le narrateur.

Ces extraits ne laissent planer aucun doute sur la fonction séductrice du corps. Certains passages nous font même dire que ce dernier est apparenté à un artifice fonctionnant comme un piège à hommes :

Jacques se précipita vers elle [...], la regardant fixement, poursuivant les battements de ses cils, le tremblement du rouge carmin ourlant ses lèvres et murmura, cela lui sortit si spontanément : c'est vrai que vous êtes ravissante ! Elle émergea de sa stupeur et le remercia, prenant place sur la bergère : **Oh ! ce n'est que du paraître**, vous voyez bien d'ailleurs que j'ai renversé la boîte de fard sur mon visage ; ma grand-mère disait que c'est dans la bouche du complimenteur que se trouve plutôt la beauté, vous savez... (p. 183, c'est nous qui soulignons).

À travers cet extrait, Abla admet sa « fatalité », de même que Jacques avoue son attirance. À maintes reprises, elle se montre – à son insu, parfois – terriblement séductrice : « Abla, qui semblait fière de l’avoir étonné, souriait à la nuit. Elle posa délicatement son épaule contre la sienne, aussi naturellement qu’elle lui avait pris le bras en sortant de chez Jeanne » (p. 77). Ici, la femme fatale mise sur le contact corporel. Dans un autre endroit du texte, elle n’hésite pas à aller plus loin, en demandant à Alain de la laisser coucher avec lui dans le lit d’or, mais en amie : « En sortant du bistrot elle me proposa soudain, avec un aplomb qui me laissa sidéré : J’aimerais rentrer avec vous, dormir dans le lit d’or– et se reprenant, confuse–, en amie, bien sûr !... Ah ! Jacques vous l’a dit ? » (p. 79). Tout se passe comme si Abla s’amusait à séduire Alain, mais pour mieux le rejeter. D’ailleurs, il y a lieu de parler, dans le roman, d’un jeu de paraître/disparaître, qui permet de cacher et d’exhiber, alternativement, le corps de la femme désirée et désirable :

Les jours de cet été naissant se poursuivirent ainsi dans une étrange et inexplicable relation, un jeu sans règle par lequel il lui arrivait de rester longtemps sans nouvelles d’elle quand brusquement elle débarquait à l’improviste comme si elle l’avait quitté le matin (p.88).

Ainsi, comme toute femme fatale, Abla s’offre et se dérobe. Telle une fée, elle apparaît de façon intermittente, ce qui ne laisse pas Alain indifférent :

Il ne pensait cependant qu’à elle, faisant parfois le pied de grue devant le palais de la Femme, renouvelant ses appels au gardien d’accueil qui finit par raccrocher dès qu’il entendait sa voix. [...] On dirait que j’attendais cette femme depuis toujours (p. 67).

Abla tient puissamment Alain sous son joug. Elle acquiert alors une dimension virile, tandis que lui se féminise : « Parfois Alain sentait dans le noir les larmes amères de ses yeux » (p.121). La relation amoureuse devient sérieusement dangereuse pour l’homme, qui sombre dans l’ivresse, néglige son travail, passe des nuits insomniaques :

J’étais si tranquille dans cette putain de vie que j’ai mis tant de temps à forger, prenant mes repas quand j’avais faim, dormant à mes heures, travaillant à la commande, vivant auprès d’amis fidèles, conservé dans l’odeur rassurante de naphtaline. Il me suffisait d’observer une visiteuse passante ou attablée, de la laisser glisser son regard [sic.] pour deviner ce qui était possible avec elle. Désormais je ne sais plus où j’en suis, qui je suis (pp. 120-121).

Le moins que l'on puisse dire à la lecture de cet extrait c'est que Abla a réussi à mettre la vie jusqu'alors tranquille d'Alain sens dessus dessous. Car « si la femme fatale ne conduit pas toujours à la mort physique, elle fascine, elle détruit, elle mène l'homme à sa perte¹⁵³. » Or, le malheur d'Alain est principalement dû à sa peur de perdre Abla ou au fait qu'il l'a perdue (ne serait-ce que dans son imagination) au profit d'un autre homme : « Elle est encore partie, Jacques, cette fois-ci elle m'a quitté, je le sens » (p.168).

Dans cette relation néfaste (qui lie Alain à Abla), la femme apparaît comme une ogresse qui dévore l'homme (le thème de l'amour dévorateur), l'humilie, le plonge dans la folie : « Désormais je ne sais plus où j'en suis, qui je suis. » dit Alain. Le nom patronymique, Habel/Abel, programme déjà cette lecture, puisqu'il peut être rapporté à la racine arabe « habala » qui signifie « devenir fou » : « Comment te dire Jacques, c'est à me rendre fou » (p. 124). Si, selon Hamon, « le nom propre pouvait être, par sa motivation, un élément de reduplication sémantique (annonce et redoublement de sa "psychologie", voire annonce de son destin¹⁵⁴) », dans le cas d'Alain Abel/ Ali Habel, il y a aussi lieu de parler de sa dimension intertextuelle, car « le fou de Abla » peut être identifié au « fou de Lily¹⁵⁵ », c'est-à-dire à Habel de Dib, ainsi qu'à Qays, medjnoun Leïla¹⁵⁶, que d'aucuns considèrent comme « le Tristan de l'Orient¹⁵⁷. »

La femme fatale ogresse telle que décrite dans *La Nuit des origines* n'est pas sans rappeler une autre ogresse littéraire, celle « au sang obscur¹⁵⁸ » de

¹⁵³ Luisa, Formoso Assunção, *La Femme fatale dans la littérature brésilienne*, op.cit., p. 61.

¹⁵⁴ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 162.

¹⁵⁵ Mohammed, Dib, *Habel*, Paris, Seuil, 1977.

¹⁵⁶ Le personnage d'Abla se rapproche de la figure de Leïla, femme fatale des siècles passés, par son nom foncièrement oriental et par la passion dévorante qu'elle inspire à Alain. Est-ce d'ailleurs un hasard si l'auteur a dédié son roman à son fils, Qays ?

¹⁵⁷ Malek, Chebel, *Dictionnaire amoureux de l'Islam*, Paris, Plon, 2004, p. 164.

¹⁵⁸ Yacine, Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956, p. 179.

Kateb¹⁵⁹ : « Lorsqu'elle passait quelques jours chez lui, Alain s'habitua au bonheur de leur nouvelle intimité – elle se hasardait à sortir nue de la salle de bains – et il s'accoutumait au plaisir de coucher auprès d'une femme endormie » (p. 132).

Le lecteur (averti) aura pensé à la fameuse scène du bain au Nadhor où l'on voit Nedjma surgir du chaudron, innocente et nue, « scène qui est une stase éblouissante dans la mouvance diégétique et le point culminant de la fascination et de la séduction quasi mortifères qu'inspire Nedjma à ceux qui l'aiment ou qui l'approchent¹⁶⁰ » :

Mais Nedjma quittait le bain ! Elle parut dans toute sa splendeur, la main gracieusement posée sur le sexe [...] Je contemplais les deux aisselles qui sont pour tout l'été noirceur parlée, vain secret de femme dangereusement découvert : et les seins de Nedjma, en leur ardente poussée, révolution de corps qui s'aiguise sous le soleil masculin, ses seins que rien ne dissimulait, devaient tout leur prestige aux pudiques mouvements des bras, découvrant sous l'épaule cet inextricable, ce rare espace d'herbe en feu dont la vue suffit à troubler, dont l'odeur toujours sublimée contient tout le filtre, tout le secret, toute Nedjma pour qui l'a respirée, pour qui ses bras se sont ouverts...¹⁶¹

L'intertexte katébien est également repérable dans l'extrait suivant, véritable clin d'œil à l'inceste se trouvant au centre de *Nedjma* :

Le mariage est notre destinée comme viennent les bouts de sein et parfois dès qu'ils poussent. Moi j'avais vingt et un ans, j'entamais mes études et la seule condition posée par mon grand-père, je ne le remercierai jamais assez, était qu'il n'accorderait ma main que si je les poursuivais. **Mokhtar était ce qu'on appelle un bon parti. Un vague cousin, d'ailleurs** (p. 140. Nous soulignons).

Pour comprendre l'importance de ce passage, il faut rappeler que les origines de Nedjma sont *vagues* : le lecteur sait qu'elle est la fille d'une Française juive mais n'a pas de certitude sur l'identité exacte de son géniteur Keblout, qui peut être soit le père de Rachid soit Si Mokhtar (ce qui est le plus probable). Dans les deux cas, l'héroïne est au centre d'un inceste : si elle est la

¹⁵⁹ Pour une étude du mythe de la femme fatale dans *Nedjma*, on peut se référer à l'article de Loubnan Benhaimi, « Le mythe de la femme fatale dans *Nedjma* de Kateb Yacine », in *Synergies Algérie*, N°13, 2011, pp. 129-139. URL : <https://gerflint.fr/Base/Algerie13/benhaimi.pdf>

¹⁶⁰ Mohammed Ismaïl, Abdoun, *Lecture(s) de Kateb Yacine, op.cit.*, p. 128.

¹⁶¹ Yacine, Kateb, *Nedjma, op.cit.*, pp. 137-138.

fille du père de Rachid, elle attise le désir de son frère ; fille de si Mokhtar, elle est l'épouse de son frère (adultérin), Kamel.

En choisissant de donner le nom de « Mokhtar » à l'ancien mari d'Abla, le texte exhibe ses affinités avec le chef-d'œuvre katebien, tout en marquant sa différence : chez kateb, Mokhtar peut être le père de Nedjma, alors que dans le cas présent il est son (ancien) mari. Par ailleurs, en précisant que ce dernier est « un vague cousin », Abla se rapproche plus qu'elle se distingue de la figure de Nedjma. Comme elle, elle est probablement au centre d'un inceste, comme le laisse supposer l'adjectif « vague » qu'elle a employé.

Après lui avoir résisté, Abla se donne à Alain, dans le lit d'or, toute nue, pulpeuse, appétissante :

Entre ses bras maintenant Abla se plie comme l'argile sous le geste du potier, ondoie, hanche mobile qui précise le mouvement, ventre en émoi, nombril en fleur solaire, les seins parcourus de frissons dont il tète à présent – enfançon revenu à sa première innocence – les aréoles gorgées de vie. Encore et encore. Bruits de lit d'or, musique des corps. Temps immobile. [...] L'œil tourne, ravi, et soudain elle crie, parcourue de spasmes, solaire, exubérante, vibrante. Sa bouche de nouveau recherche éperdue la sienne, le bout de la langue sur l'ivoire le supplie : Viens ! Et ils se fondent, se confondent dans des halètements éperdus jusqu'à l'étourdissement. Ils râlent ensemble, elle crie encore, on dirait qu'elle pleure, on dirait qu'elle tremble frénétiquement de ravissement. Jusqu'à l'assouvissement. [...] Elle se détacha peu à peu, lentement, se retourna vers le mur, songeuse et lui murmura – mais peut-être qu'elle ne s'adressait qu'à elle-même : Ça faisait si longtemps (pp. 113-114).

Le vocabulaire employé dans cet extrait montre que le corps d'Abla, qui s'offre dans toute sa splendeur, a la souplesse ondulatoire du serpent, animal sensuel, certes, mais aussi bête démoniaque, incarnant la figure de la femme pécheresse, corruptrice et immorale. De plus, il faut noter que les mouvements du corps qui ponctuent l'acte d'amour peuvent symboliser une sorte de danse, qui active le souvenir de la danse (fatale) de la Salomé¹⁶² biblique. À cet effet, nous relevons le champ lexical de la danse, dans l'extrait en question : « ondoie », « hanche mobile », « le mouvement », « ventre en émoi », « musique des corps ».

¹⁶² On peut se référer à l'étude de Mireille, Dottin-Orsini, « Salomé » dans Pierre Brunel (dir), *Dictionnaire des mythes littéraires, op.cit.*, pp. 1233-1243.

À en croire Nina Tian¹⁶³, le serpent entretient, chez certains artistes, un rapport très étroit avec la figure de Salomé :

En effet, cet animal qui symbolise la tentation et qui provoque la chute d'Adam, est un élément récurrent pour les tableaux représentant Salomé à l'époque de symbolisme. Sur *Salomé* d'Henri Regnault, *Salomé* de Pierre Bonnard ou *Salomé et la tête de Jean-Baptiste* d'Adolf Frey Frey-Moock, le bracelet en forme de serpent est porté par la danseuse comme un insigne. Une étude à l'encre de Gustave Moreau représente Salomé dansante. Avec les yeux clos, un bras levé, deux colombes qui s'échappent de ses mains, la fille se met dans une posture de rêveuse naïve. Mais un serpent sort de ses voiles semble vouloir nous rappeler le caractère diabolique de la danseuse. [...] En 1907, un drame en deux actes, *La Tragédie de Salomé*, est créé sur la musique de Florent Schmitt et d'après le poème de Robert d'Humières qui a prévu la *Danse du Serpent* pour le quatrième tableau du drame.

L'assimilation d'Abla à un serpent contribue à la donner à lire comme une femme terriblement séductrice et éminemment dangereuse. Mais son identification à la figure de Salomé la dote également d'une aura biblique, du moins sacrée, d'autant plus qu'elle a en possession un manuscrit mystique :

Mais son comportement demeurait inexplicable car lorsqu'il lui arrivait de tenter une caresse ou un mot d'affection, elle se dégageait promptement. Ces moments-là il en souffrait, [...] Surtout lorsqu'elle lui parlait de son manuscrit ou qu'il l'observait à la dérobée, la nuit, absorbée par ses prières. Elle entraînait dans un monde qui lui échappait, l'excluait (p. 89).

Au-delà des caresses, au-delà de la pénétration, la femme fatale mobilise chez l'homme « les ressources du nez¹⁶⁴ », car « pénétrer dans l'intimité d'un être aimé, c'est s'imprégner de son parfum et succomber à sa loi olfactive qui éclipse les autres fragrances¹⁶⁵ ». En effet, avec le regard (dévorer des yeux) et le toucher (caresser et/ou pénétrer), l'odorat (inhalation de l'autre) est le sens du désir par excellence : « La femme est d'abord un parfum¹⁶⁶ » déclare Chantal Jaquet. Dans l'extrait suivant, l'odeur apparaît comme une composante du désir amoureux et comme un prélude aux émois de la chair :

¹⁶³ Nina, Tian, *L'Évolution de la figure de Salomé dans la littérature française du XX^e*, Thèse de doctorat sous la direction de Mirelle Calle-Gruber et Dali Shen, université Sorbonne Nouvelle- Paris3, 2014, pp. 105-106.

¹⁶⁴ Chantal, Jaquet, *Philosophie de l'odorat, op.cit.*, p. 146.

¹⁶⁵ *Id.*, p. 166.

¹⁶⁶ *Id.*, p. 164.

Il veut parler encore mais elle lui glisse le doigt en croix sur les lèvres. Il tressaille, surpris par sa paume guidant lentement la sienne vers sa cuisse qui appelle la caresse.

Vêtements arrachés au corps.
Il affleure lentement—ce doit être ainsi lorsqu'on hésite à pénétrer la terre promise — sa peau soyeuse, offerte, couverte d'un subtil parfum, une odeur de corps qu'il respire profondément, poumons tremblants de désir. Il la couvre de tout son poids, sa bouche assoiffée de ses lèvres, relève lentement sa robe et lui caresse doucement le ventre, le pubis, délicatement, comme seuls le savent les mains du plaisir, recueillant à son oreille son souffle, spasmeux, ses plaintes de vie (p.113).

Si dans cette scène pour le moins érotique le toucher est indéniablement et éminemment impliqué, l'odorat ne lui cède en rien, car la respiration profonde du parfum d'Abla sert de préliminaire à l'acte sexuel. Cette mise en scène olfactive fait donc partie des ruses de séduction et vise à accroître la dépendance de l'homme grisé pour mieux le détruire. Par ailleurs, qu'il soit exhalé ou inhalé, le parfum est évanescent (par essence), caractéristique qui nous permet d'établir une analogie avec le caractère non seulement erratique mais fantomatique de la femme fatale – ici incarnée par Abla. Chantal Jaquet ne dit pas autre chose quand elle écrit que « [c]ette prégnance de la dimension olfactive tient au fait que le parfum exprime l'essence mouvante de l'être aimé et épouse par sa volatilité et son évanescence le caractère insaisissable de son identité¹⁶⁷ » :

Mais son comportement demeurerait inexplicable car lorsqu'il lui arrivait de tenter une caresse ou un mot d'affection, elle se dégageait promptement. Ces moments-là il en souffrait, sachant qu'il n'y avait rien à faire, impuissant devant ce nouvel ordre qu'il vivait dans une alternance de sentiments qui le conduisaient de l'abattement le plus sombre à la plus exubérante excitation (p.89).

Comme Nedjma, Abla ne s'offre pas seulement comme un être de chair, mais aussi comme une énigme, une chimère, « un être irréel, une image rêvée, vécue comme un fantôme¹⁶⁸ » :

Elle était, quoi te dire, un être fantasmagorique suspendu à ses ténèbres et j'avais l'impression qu'elle était là contre moi mais d'un coup elle s'éclipsait puis me revenait, me caressant de sa longue chevelure. [...] C'était elle et pas elle, un double d'elle, sortant avec une voix suppliante, priante, une voix que je ne lui connaissais pas, détimbrée, voilée. [...] Elle devenait si touchante, émouvante, et à ces moments-là je ne savais plus si elle existait vraiment...Te le dirais-je, j'ai même eu, avec un pincement au cœur, le sentiment que ce n'était avec moi qu'elle faisait l'amour, que je n'étais qu'un corps, un instrument de ses

¹⁶⁷ *Id.* p. 165.

¹⁶⁸ Mohammed Ismaïl, Abdoun, *Lecture(s) de Kateb Yacine, op.cit.*, p. 74.

fantasmes...Pourtant c'était merveilleux, cette apparition qui me revenait soudain comme elle disparaissait... (p. 125).

Les termes qui désignent Abla (« être fantasmatique », « c'était elle et pas elle », « merveilleux », « apparition », etc.), relèvent du vocabulaire du rêve, du fantasme, du conte merveilleux, exactement comme pour le cas de Nedjma¹⁶⁹. Celle-ci, rappelons-le, fait son entrée dans le récit sous forme d' « apparition¹⁷⁰ » (« L'apparition s'étire, en vacillant... »), terme qu'utilise également Alain pour qualifier son amante : « c'était merveilleux, cette apparition qui me revenait soudain comme elle disparaissait... », dit-il.

L'abondance des qualificatifs relevant du registre fantastique et/ou du domaine onirique (« un être fantômal » (p. 82), « fantasque » (p.127), « énigmatique » (*Ibid.*), « mystérieuse » (*Ibid.*), « erratique » (p.144), « chimérique » (*ibid.*), « fantôme blanc » (p.182), etc.) met en lumière tout le mystère et tout le pouvoir de fascination de la femme fatale, tout en abolissant toute illusion référentielle. Le texte se construit donc son propre réel, déployant une énergie créatrice fulgurante, où « la rêverie poétique s'élève jusqu'au mythe¹⁷¹ » :

[...] elle est si proche de lui, aimante et tout à coup distante, étrangère, si versatile et fantasque, tantôt triste et ténébreuse, tantôt exubérante et sublime ; essayant encore de recomposer un puzzle de glace et de feu, recoller des morceaux de jovialité avec son côté mélancolique, chimérique, mythique... (p. 144).

A l'instar de son modèle hypotextuel (Nedjma), Abla est d'abord « la réalité d'un désir, fondamentalement, le langage du désir¹⁷² » : « Mais à cet instant-là Alain ne pensait qu'à elle. Absente. Obsédante. Le cœur rongé de rouille » (p.138). Absente physiquement mais présente moralement, Abla vampirise Alain, en ce sens qu'elle s'impose à son esprit de façon répétée, incoercible et douloureuse. À en croire Mireille Dottin-Orsini, cette obsession est celle qui a marqué les cercles littéraires du XIX^e siècle : « Obsession majeure du siècle

¹⁶⁹ *Id.*, p.32.

¹⁷⁰ Yacine, Kateb, *Nedjma, op.cit.*, p.64.

¹⁷¹ Mohammed Ismaïl, Abdoun, *Lecture(s) de Kateb Yacine, op.cit.*, p. 138.

¹⁷² Yacine, Kateb, *Nedjma, op.cit.*, p.33.

dernier, elle [la femme fatale] naît en mineur durant le romantisme puis s'épanouit vers la fin du siècle pour se résoudre ensuite à la locution toute faite et banalisée que nous utilisons actuellement¹⁷³. »

Abla et Nedjma apparaissent et s'éclipsent, provoquant au passage fascination et désarroi : « Elle en profita pour rapidement s'éclipser, repoussa son empressement à la raccompagner » (p. 157). L'emploi du terme « fuite », dans les deux romans, est à cet égard, hautement significatif : « Elle fuyait, elle portait ça en elle, la fuite devant le danger », dit le narrateur à propos d'Abla ; « C'est une femme perpétuellement en fuite », lisons-nous, de façon symétrique, à la page 247 de *Nedjma*.

À défaut de conquérir la femme fatale, Alain se tourne vers ses objets, à savoir le lit d'or et son manuscrit, en raison du contact physique qu'elle a entretenu avec eux. De la sorte, il se donne l'illusion d'une présence de l'absente, par un phénomène que Freud appelle « une psychose hallucinatoire du désir¹⁷⁴ » :

Et Alain rentrait le soir exténué, mais plein de ferveur, et espérait Abla. Lorsqu'elle laissait chez lui le manuscrit, il l'ouvrait au gré du hasard, caressait la feuille de soie en la rabattant lentement pour le plaisir du bruissement et effleurait le parchemin du doigt comme s'il le déchiffrait. [...] Cependant, on aurait plutôt dit qu'il cherchait sa peau sur la peau du parchemin (p. 138).

Le manuscrit se substitue – illusoirement et temporairement – à la femme aimée, prolongeant psychiquement sa présence. Ainsi, il y a lieu de parler d'une « transformation fantasmatique de l'objet-trace en femme¹⁷⁵ » : « on aurait plutôt dit qu'il cherchait sa peau sur la peau du parchemin », constate le narrateur.

La même puissance fantasmatique émane du lit d'or :

Alain se réveilla au milieu du jour et demeura un long moment les yeux hagards, poursuivant l'étrange carte géographique laissée par son corps sur les draps vides. Il s'y coula, s'abandonnant à une douce rêverie comme s'il la cherchait dans le lit, respirant son odeur, imaginant ce corps alangui qu'il aurait tant désiré surprendre

¹⁷³ Mireille, Dottin-Orsini, « Femme fatale », dans Pierre Brunel, Frédéric Mancier et Matthieu Letourneux (dir.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999, p. 242.

¹⁷⁴ Sigmund, Freud, « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », in *Sociétés*, N° 86, Avril 2004, p.8. Article disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-7.htm>

¹⁷⁵ Laura, Seydoux, « L'objet-trace dans quelques nouvelles fantastiques de Gautier et Maupassant », in Caraion, Marta (dir.), *Objets en liberté*, Lausanne, Archipel, coll. « Essais », vol. 11, octobre 2005, p. 72.

par un baiser, tentant encore et encore de retenir entre les cils son beau visage qui lui échappait, s'éclipsait en un étrange double énigmatique, un être fantômal auquel il ne comprenait rien (p.82).

Le lit qui avait accueilli à maintes reprises le corps de la femme aimée porte maintenant sa trace, « l'étrange carte géographique laissée par son corps ». Cette indicialité confère à l'objet un rôle bien particulier, celui de donner à l'absence la forme d'une présence, tout en signifiant la frustration. Ainsi, il y a quelque chose d'éminemment fantasmatique dans la relation aux objets que la femme fatale a intimement connus : « Le sujet se projette [...] parfois dans l'objet dont la description ou l'évocation permet de décoder sentiments, frustrations, désirs ou peurs de toutes sortes. C'est toute une fantasmatique qui s'inscrit alors dans l'objet¹⁷⁶ », nous dit Laurent Lepaludier.

Il convient donc de rattacher, à l'invitation du texte, la femme fatale et les objets érotisés et /ou qui portent sa trace. Les sens auxquels il est fait appel dans cette fantasmatique de l'objet-trace sont la vue (le souvenir de la vue sous forme d'image mentale y compris), le toucher et l'odorat. L'importance de ce dernier sens que nous avons déjà évoqué se confirme : « comme s'il la cherchait dans le lit, respirant son odeur, imaginant ce corps alangui » dit le narrateur. En définitive, la « respiration de l'odeur est [...] à la fois un prélude et un postlude à la jouissance¹⁷⁷ », car elle permet non seulement de la stimuler mais aussi et de la prolonger par la répétition de la sensation.

Notre réflexion sur la « mythologie parfumée¹⁷⁸ » à laquelle se réfère le texte dans sa mise en scène de la femme fatale nous conduit à esquisser un rapprochement entre Abla et la figure de la prostituée parfumée, descende de « la pécheresse biblique Marie-Madeleine, "qui est descendue sur Terre pour attirer les peuples autour d'elle par sa bonne odeur¹⁷⁹" ». D'ailleurs, « Carlos avec son humour grivois laissa fuser un soir chez Jeanne qu'elle était désormais une chatte

¹⁷⁶ Laurent, Lepaludier, *L'Objet dans le récit de fiction*, op.cit., p. 71.

¹⁷⁷ Chantal, Jaquet, *Philosophie de l'odorat*, op.cit., p. 165.

¹⁷⁸ *Id.*, p. 172.

¹⁷⁹ Luisa, Formoso Assunção, *La Femme fatale dans la littérature brésilienne*, op.cit., p. 192.

adoptée – ce dont, fort heureusement pour lui, elle ne comprit pas le double sens de la blague de macho et de l’argot des bistrots » (p. 126), de même que la patronne (Madame Jeanne) ne s’était pas gênée de qualifier Alain de l’homme d’une nuit :

Mme Jeanne [...] lui répondit, les bras ballants : Mais mon petit Alain, ça existe aussi pour les femmes des hommes d’une nuit ! On la revoit quand, ta Karénine ? le taquinaient les Pelloches. Quand ce n’était les railleries de comptoir de Carlos : T’as un chagrin de cul, mon petit ? Et lorsqu’il rentrait du bistrot la nuit, son absence résonnait davantage dans le vide des rues (p. 121).

Abla est également identifiée à Karénine, l’héroïne éponyme de Tolstoï. Pour bien comprendre l’importance de cette intertextualité, il faut rappeler qu’Anna a toutes les caractéristiques physiques et morales de la femme fatale, qu’elle se suicide à la fin et, surtout, qu’elle entretient une relation adultérine avec Alexis Vronski qu’elle a rencontré à la gare, lors de son voyage à Moscou :

Vronski suivit le conducteur ; à l’entrée du wagon réservé il s’arrêta pour laisser sortir une dame, que son tact d’homme du monde lui permit de classer d’un coup d’œil parmi les femmes de la meilleure société. Après un mot d’excuse, il allait continuer son chemin quand soudain il se retourna, ne pouvait résister au désir de la regarder encore ; il se sentait attiré, non point par la beauté pourtant très grande de cette dame ni par l’élégance discrète qui émanait de sa personne, mais bien par l’expression toute de douceur de son charmant visage. Et précisément elle aussi se détourna. Un court instant ses yeux gris et brillants, que des cils épais faisaient paraître foncés, s’arrêtèrent sur lui avec bienveillance, comme s’ils le reconnaissaient ; puis aussitôt elle sembla chercher parmi la foule¹⁸⁰.

Cette scène de première rencontre n’est pas sans rappeler celle d’Abla et d’Alain. Comme celui-ci, Vronski s’est entiché de l’étrangère dès le premier regard. Et si Alain a d’abord rencontré la femme fatale chez Jaques, c’est devant la station du métro qu’il l’a véritablement abordée pour la première fois et qu’il lui a laissé son numéro, exprimant ainsi son désir de la revoir :

À quelques pas derrière elle, il la poursuivit des yeux, rivé à sa longue chevelure irisée de pluie, aux plis de sa robe blanche qui tranchait avec l’informe grisâtre de la foule ; se faufilant indécis entre les étals et les éventaires recouverts de bâches dégoulinantes, les âcres fumées des rôtisseries ; hésitant à la rejoindre, paniqué lorsqu’il ne l’aperçut plus sous le pont des Voleurs et, la revoyant remonter le boulevard, il se précipita au moment où elle s’engouffrait dans le métro Porte-de-Clignancourt. Elle s’interrompit, médusée, et lui, ne sachant quoi dire, farfouilla dans sa poche, retirant un bout de papier déjà griffonné sur lequel il nota 01 40 56

¹⁸⁰ Léon, Tolstoï, *Anna Karénine*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1952 [1885 pour la 1^{ère} traduction en français], pp. 71-72.

23 11, qu'il lui colla dans la paume en bafouillant : J'aimerais vous revoir. Elle referma la main spontanément et l'entendit à peine murmurer : Je m'appelle Alain, ou Ali, comme vous voulez... (p. 12).

Nous pensons que c'est notamment pour renforcer le fait que son histoire n'ait pas une heureuse fin que le récit d'Abla dialogue avec celui d'Anna : Abla se donne la mort, vers la fin du roman, en avalant une quantité importante de Valium : « Les urgentistes ont tout essayé. Analeptiques, antidépresseurs, anxiolytiques, ataraxiques. Elle a absorbé plusieurs boîtes, regardez... Rien à faire. La malheureuse, elle n'a pas voulu se rater... » (p. 199). Ce suicide renvoie tant à celui de Madame Bovary – Emma meurt en absorbant de l'arsenic – qu'à celui de Karénine :

Si Garbo avait vu son visage disparaître lentement en fondu noir sous le drap, sans doute se serait-il souvenu de la voix off dans le dernier plan d'Anna Karénine : *La lumière qui pour l'infortunée avait éclairé le mystère de sa vie, ses tourments, et ses souffrances brilla soudain d'un plus vif éclat. Tolstoï dit n'avoir écrit les huit cents pages de son roman que pour le terminer par cette phrase. Comment décrire en effet le dernier regard d'une suicidée ?* (p.199, l'italique est dans le texte).

Cet extrait dévoile l'existence d'une intertextualité artistique dans l'écriture du personnage d'Abla, car, en réalité, le texte se réfère moins au roman de Tolstoï qu'à l'une de ses adaptations cinématographiques, à savoir le film américain, *Anna Karénine* (titre original : *Love*), du réalisateur et scénariste britannique Edmund Goulding, sorti en 1927. C'est « celle que le Cinéma, le septième art appellera toujours "La Divine"¹⁸¹ », Greta Garbo, qui y a joué la femme infidèle :

Sitôt qu'il aperçut Abla, Garbo se jeta, loufoque, à ses pieds : Votre visage est ce soir comme une page blanche, c'est ainsi que Goulding [*sic*] décida Garbo à jouer Anna Karénine, en lui disant : Vous êtes parfaite pour interpréter la femme infidèle ! (p. 95).

Star hollywoodienne, Greta Garbo est une actrice majestueuse, mystérieuse, vulnérable et terriblement séductrice¹⁸². Elle a fondé, malgré elle, toute sa carrière sur le mythe de la femme fatale :

¹⁸¹ Hugues, Liborel, « Les fileuses », in Pierre, Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 628.

¹⁸²Vicky, Chahine, « L'icône : Greta Garbo, beauté divine », article en version HTML, URL : http://www.lemonde.fr/mstyles/article/2013/03/22/liconegretagarbobeautedivine_1851977_4497319.html

Derrière l'image affichée de « *La divine* », Greta Garbo se confrontait avec les intérêts du *star system* hollywoodien. Alors que l'actrice aurait aimé jouer de nouveaux personnages, le *star system*, l'identifiait de plus en plus avec l'image d'un éternel féminin mythique, universel, immuable. Dès le début de sa carrière au cinéma, Garbo est marquée par les rôles de femmes séduisantes. Le *star system* hollywoodien cherche à renforcer et à intégrer ces deux mythes : le mythe de l'éternel féminin et le mythe Garbo, en la faisant jouer, film après film les rôles de femme fatale, de femme de monde, de demi mondaines¹⁸³.

Si Abla est le mélange de plusieurs héroïnes littéraires, son écriture s'inspire énormément du « mythe Garbo », à tel point qu'elle apparaît comme un personnage cinématographique :

Vous êtes une diva, déclamait Rosenberg, je vous imagine telle Garbo en Karénine, avec un chapeau de tulle ou d'organdi ou mieux en toque d'astrakan, un col en dentelle, une écharpe moelleuse en cashmere ; on la devinerait fuschia malgré le noir et blanc et à votre cou un scintillement de perles et un délicat mouvement de la main ; tenez, donnez-la-moi, vous allumeriez l'abat-jour et je filmerais le cadre dans une lumière crépusculaire en plan américain pour laisser voir la neige tomber derrière les rideaux. Puis se tournant, dans un geste grandiloquent, vers son complice : Je serais Goulging [sic] lui guidant délicatement le visage vers la caméra, un gros plan à l'objectif 15 tel le miroir sur le regard tourmenté de la femme infidèle ! Mais vous n'êtes pas jaloux, Alain ? Celui-ci suivait la scène, enflammé par la description, la dévorant des yeux (p.74).

Outre l'identification explicite d'Abla à Garbo filmée en Karénine, l'influence du cinéma sur l'écriture romanesque de *La Nuit des origines* se manifeste ici à travers le vocabulaire employé : « l'abat-jour », « je filmerai », « le cadre », « lumière », « plan américain », « Goulding », « la caméra », « gros plan », « scène ». Tous ces termes démontrent que l'espace romanesque se meut en un espace cinématographique. Par conséquent, l'histoire d'Alain et d'Abla prend l'allure d'un film :

Elle est encore partie, Jacques, cette fois-ci elle m'a quitté, je le sens. Ne sois pas définitif, ne t'emballe pas, laisse le temps faire, quelque chose doit remuer en elle, tu connais la ritournelle : je te fuis, tu me suis, c'est comme au cinéma, les Pelloches te le diraient, il y a plein de films comme ça (p.168).

L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque de Nourredine Saadi transforme Alain en acteur et Abla en comédienne :

¹⁸³ Edyala, De Iglesias, *Le labyrinthe en miroirs d'Eva. Le mythe de l'éternel féminin et l'anti-héroïne. Du roman au film : Camille/Le roman de Marguerite Gauthier et A hora da estrela/L'heure de l'étoile*, thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle- Paris 3, 2014, p. 138. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01158569>

Alain l'attendait près de la station de métro. Il donnait l'impression, sous son parapluie, d'une statue de chair : un comédien campant, immobile, un épouvantail qui brusquement fondit à sa rencontre (p. 36. Nous soulignons).

Son ami savait cependant, à son humeur sombre, qu'il jouait là un rôle, faisant mine de rien, mimant la routine, leur rituel quotidien (p. 176. Nous soulignons).

Elle s'abandonna longuement sous une douche froide, fit une toilette méticuleuse, s'appliquant à un subtil et savant maquillage, particulièrement autour des yeux, comme une comédienne s'apprêtant à un rôle... (p. 179. Nous soulignons).

Au terme de cette analyse, nous pouvons dire que la réécriture du mythe de la femme fatale dans *La Nuit des origines* est traversée par des références intertextuelles multiples, qui confèrent à la femme-Patrie sa richesse et sa complexité.

Renvoyant à la fois aux grandes héroïnes occidentales et à des mythes orientaux, Abla est appelée à concilier les contraires : Même et Autre à la fois, elle personnifie, à notre sens, le rêve d'une fusion entre l'Orient et l'Occident. À l'instar de Nedjma dont elle est l'avatar, elle fait allusion à la figure complexe de l'Andalouse déjà évoquée dans *La Maison de lumière*.

Enfin, les objets, dont la fonction est éminemment fantasmatique, tiennent une place importante dans cette réécriture, notamment le lit d'or. Celui-ci, loin d'être un simple accessoire réaliste, est révélateur des personnages et de leurs fantasmes libidinaux.

II.2.3. Blanche, Miramar et le déploiement de la métaphore filée

Dans *La Maison de lumière*, Blanche est un personnage caractérisé en tout premier lieu par une aura éminemment érotique. Envoûtante, elle charme Rabah dont elle nourrit les fantasmes, dès l'enfance :

Nous arrivons très tôt, bien avant le réveil des gens de la Maison, et j'attendais une pioche ou un tuyau d'arrosage à la main de voir Blanche s'étirer, ses cheveux blonds comme les épis au réveil, puis je trouvais toujours quelque prétexte pour me rendre dans la journée au patio. Allongée près de ses cousins et cousines sur une natte, en maillot de bain, elle offrait son corps au soleil. J'avais toujours un mot à dire en passant et elle me souriait, je ne sais si c'était par condescendance ou coquetterie (p.208).

Par sa chevelure flamboyante et l'éclat de sa peau, par sa demi-nudité, par sa posture lascive et son joli sourire, Blanche exhibe sa sensualité qui met dans

un grand émoi le futur amant. Femme fatale, elle n'hésite pas à le faire goûter au fruit défendu, au moment où il s'y attend le moins :

Marabout, descendu à l'épicerie de Mme Albertini pour je ne sais quel achat, m'avait laissé seul au jardin. Elle était arrivée nonchalante, espiègle dans une robe blanche à carreaux rouges, et portait, je ne l'oublierai jamais, un large ruban qui retenait ses cheveux blonds. Je crois que c'est elle qui m'a proposé :

– Veux-tu me montrer la forêt ? Nous n'y allons jamais avec Grand-Père et on se sent toujours ici comme enfermés. [...] Je ne sais pas pourquoi, brusquement elle m'a embrassé. Un furtif baiser déposé sur mes lèvres que j'ai longtemps gardé comme une cicatrice tant j'en rêvais sans jamais l'espérer (pp.209-210).

Héritière d'Eve, Blanche traverse le jardin de Miramar et pénètre dans la pinède jusqu'au haut de la colline où elle donne le coup d'envoi à son idylle, en embrassant Rabah, à brûle-pourpoint. Tout le bonheur de cette promenade réside dans ce baiser « furtif », qui exacerbe la passion et le désir de l'homme jusqu'à le rendre malade : « Pendant plusieurs jours je suis resté enfermé et ma mère, croyant à une insolation, m'a fait des compresses d'eau vinaigrée » (p. 210). Pourtant, un matin, Blanche quitte Miramar :

Puis ce fut ce matin où je l'aperçus monter en voiture, tête altière, d'un pas léger s'enfonçant dans la banquette arrière auprès de son frère. Elle tenait presque ostensiblement un cahier de musique qu'elle plaça sous le bras, un grand cahier blanc « Méthode rose ». A ses lèvres pendait un mystérieux sourire. On aurait dit qu'elle était contente de partir et cela m'a fait souffrir. Et durant longtemps cette scène me revint. [...] Je me souviens encore de cette douleur que j'ai gardée longtemps dans mon cœur cognant contre la poitrine, très fort comme pour supplier, alerter le monde entier de son départ. Et de mon regard attristé lorsque je retournais au jardin de Miramar (p.210).

Rabah insiste, dans ce passage, sur les sentiments de tristesse profonde qu'il éprouve face au départ de Blanche. La fonction émotive du langage y tient d'ailleurs une place importante et offre le spectacle d'un homme totalement abandonné à sa passion et gouverné par elle.

En réalité, Blanche est partie à cause de la guerre : « C'est longtemps après que j'ai associé le départ de Blanche à la guerre » (p.211). Mais elle voue un tel amour à Miramar qu'elle revient après l'indépendance : « je me suis enfermée dans la Maison comme dans une demeure enchantée où j'ai retrouvé à chaque recoin mon enfance » (p. 248). Ce retour au pays natal peut être également interprété comme le désir de rendre possible dans l'Algérie indépendante ce qui

était quasi impossible au temps de la guerre, c'est-à-dire de vivre pleinement sa passion avec Rabah : « C'était la première nuit que nous passions ensemble. Nous l'attendions depuis si longtemps » (p. 248).

Au-delà de l'intime, l'amour qui lie les deux personnages est investi d'une forte symbolique à travers laquelle l'amant devient l'équivalent du pays : « Nous sommes restés couchés l'un dans l'autre, parfois elle murmurait mon nom, et glissant dans le sommeil – comment pourrai-je l'oublier ? – elle me disait, susurrante : Tu es mon pays » (p. 248).

À travers le corps de Rabah, Blanche cherche l'osmose avec le pays natal. Or, sa quête identitaire ne peut se comprendre en dehors de sa condition extrêmement inconfortable : née de parents français, en Algérie coloniale, se trouvant, de surcroît, petite-fille d'un général, il est en effet difficile pour elle d'affirmer son appartenance à l'Algérie indépendante : « Arthur furieux, le visage rubicond, lui lançant en plein visage quand elle lui avait annoncé son retour à Miramar : – Tu n'as pas compris qu'ils nous ont chassés ? Que tu ne seras jamais plus chez toi ? » (p. 272).

Même si la guerre est terminée, l'histoire de la famille Saint-Aubain est marquée pour toujours par le conflit franco-algérien suite à la colonisation. Le poids de cette histoire se traduit chez Blanche par des sentiments de honte et par les confrontations qu'ils l'ont opposée à sa mère ainsi qu'à son frère. Pour elle, perdre l'amour de sa famille est le prix à payer pour être adoptée par l'Algérie de son enfance : « J'ai parfois ici, le temps passant, l'impression d'être l'extrémité de la branche cassée d'un arbre généalogique. Mais je suis heureuse de la terminer ici, enseignant la littérature française dans un lycée algérien » (p.274).

Au-delà de l'amour qu'elle lui porte, c'est pour se sentir pleinement acceptée, pleinement adoptée par l'Algérie, que Blanche s'unit corporellement avec Rabah qu'elle considère comme « la chair de ce pays » (p.275). Mais le pays, c'est aussi Miramar :

– En quoi serais-je responsable de la condition de mes parents ? Pourquoi aurais-je honte d'aimer mon lieu de naissance ? Non, je ne suis ici ni pour des pierres ni

pour des reliques du passé. Je vis dans cette Maison parce qu'elle vit en moi, dans les parfums du jardin qui me parviennent le soir, dans l'ombre ciselé que forme le palmier sur les tombes, dans l'éblouissement de la vérité du ciel au-dessus du patio. C'est cela ma terre, c'est cela mon pays... C'est toi également... (pp.262-263).

Blanche ne tourne pas nécessairement le dos à la France, mais elle reste profondément attachée à Miramar avec laquelle elle se confond : « Je vis dans cette Maison parce qu'elle vit en moi », dit-elle. Cette symbiose entre la jeune femme et la Maison fait du corps féminin une structure microcosmique à l'image de la patrie – Miramar étant l'Algérie. En d'autres termes, le texte reconduit ici l'équivalence la femme/Maison/patrie, qu'on a vu poindre dans les premières pages du roman :

Elle l'entraînait câline vers le lit, lui murmurait en riant, comme un mot de passe d'amour : *Aimer, Rimai, Mer Rimée, Miramar*. Des mots de Perec qu'elle avait tracés sur les murs de sa chambre à Paris. Il s'en était beaucoup amusé : Aimer et Miramar devinrent dans leurs jeux amoureux de petits noms qu'il donnait à ses seins – non, Miramar, c'est celui-ci, le gauche, il ressemble tellement aux dômes de la terrasse –, lui caressant doucement la peau comme on lisse la poterie (pp.263-264).

Nu et célébré, le corps féminin est l'objet d'une représentation où poétique et érotisme se confondent totalement. De fait, Blanche offre ses seins qui prennent l'apparence de Miramar : la prendre, c'est s'unir simultanément avec la mère-patrie ; parcourir la géographie de son corps, c'est reconquérir un royaume perdu, celui d'avant la séparation avec la mère :

Son regard fiévreux me remplissait, me pénétrait lentement ; j'ai dénoué son chemisier, ses seins brûlants, le tremblement de son corps contre moi se fit houle et **elle était la mer**, le goût de sel de sa peau, sa sueur sur mes lèvres, le battement de mon sang, mon souffle contre son souffle humide et entre ses cuisses mon étreinte et la longue vibration accompagnant son cri. Nous sommes restés couchés l'un dans l'autre, parfois elle murmurait mon nom, et glissant dans le sommeil – comment pourrai-je l'oublier ?– elle me disait, surprenante : Tu es mon pays.

La phrase résonne encore en moi. Je suis demeuré flottant dans un semi-sommeil et peu à peu – sait-on jamais pourquoi certaines figures vous reviennent à ces moments-là ?– **m'apparut le visage de ma mère dans la mort** (p.248. C'est nous qui soulignons).

Blanche est métaphoriquement assimilée à la mer, qui convoque, à son tour, la figure de la mère. Par ce procédé, le réseau métaphorique (la femme/Miramar/la mère-patrie) se déploie davantage, suivant le principe de la

métaphore filée¹⁸⁴, pour aboutir à une réalité poétique composée de cinq pôles : Blanche/Miramar/la mer/la mère/la mère-patrie.

Dans l'imaginaire poétique de notre auteur, la mère biologique, la mer méditerranéenne et la mère-patrie sont en rapport d'équivalence ; métaphoriquement le sentiment amoureux dirigé vers Blanche est un dérivé de l'amour premier éprouvé pour la mère. Dès lors, les rapports sexuels entre les deux amants peuvent s'appréhender en termes d'inceste : « Blanche se glisse entre ses bras : – Prends-moi. Ici. À ciel ouvert. J'ai envie de toi. Ils s'aimèrent longuement, lentement, comme on pénètre la mer » (p.266). Toujours par le biais de la métaphore marine (« comme on pénètre la mer »), la femme aimée tend à se confondre avec la mère. Plusieurs années ont passé depuis la disparition de celle-ci, mais Rabah reste inconsolable : « Je regarde souvent ce portrait en pied dressé sur la table comme un autel. Une photographie jaunie : elle se tient droite, figée près de mon père » (p.252). Parfois, il sent, à travers sa bien-aimée, comme une présence de sa mère : « Parfois j'ouvre les yeux au matin et elle apparaît là, un furtif instant » (p.250).

Blanche, bien que fille de Français, s'intègre à la lignée des Ouakli, en s'affirmant comme médiatrice de la quête de la mère. Sa présence quotidienne auprès de son amant « donne des racines à la mémoire » (p. 293) : « Blanche aimait beaucoup m'entraîner au jardin. Nous nous promenions à travers les allées comme on arpente en silence les chemins des souvenirs partagés » (p.253). Cette résurgence des souvenirs est tout à fait salutaire pour Rabah, avide de reconstruire son passé, de retrouver son enfance (« – Au fond, peut-être qu'il n'y a de pays que l'enfance... » (p.258)) et d'« apais[er] [s]es angoisses » (p.255).

Soulignons, dans cet ordre d'idée, que le fils de Marabout est en quête de son identité. Les situations auxquelles il a dû faire face (la guerre d'Algérie, la perte de sa mère, les événements politiques qu'agitent son pays depuis

¹⁸⁴ « Ce que l'on appelle métaphore filée est en fait une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe [...] et par le sens : chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série » (voir Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 218).

l'indépendance, etc.) ont eu pour conséquence le morcellement de son Moi et un traumatisme identitaire profond : « Nous pensions changer le monde et voilà qu'aujourd'hui je mesure, amer, combien il nous a changés. [...] Aujourd'hui je suis effrayé par le visage de ce pays que nous avons soutenu, appuyé, applaudi... » (p. 254).

Blanche est l'élément matriciel indispensable à l'aboutissement de cette quête. Le lien établi entre elle et la mer-mère traduit l'aspiration du sujet masculin à une harmonie complète avec le monde féminin, harmonie originée dans le tréfonds maternel. Cela signifie que les références à la mer/mère visent métaphoriquement le retour à l'état prénatal et, en dernière analyse, une nouvelle naissance. L'eau salée éveille d'ailleurs le souvenir du liquide amniotique : « le tremblement de son corps contre moi se fit houle et elle était la mer, le goût de sel de sa peau, sa sueur sur mes lèvres, le battement de mon sang [...] » (p.248).

La mer est donc perçue comme la source d'une force vitale, le lieu du bonheur absolu, éternellement féconde et à jamais parturiente : « Les vagues changent sous les vents alors que la mer reste toujours la même, cette infinie surface où se mirent Miramar et le visage de ma mère » (p.250).

Cette relation étroite entre l'amante-mère et l'élément marin, par-delà le symbolisme qu'elle charrie, la donne à lire comme une création à la fois animale et aquatique, deux caractéristiques qui autorisent son assimilation à la figure de la sirène :

Du bastingage, les doigts serrant fortement la main courante, elle regardait Alger s'avancer dans ses yeux et le poème lui monta à la bouche comme une larme salée :

La mer est ton miroir

[...] Face au pays qu'elle désirait le sien, elle admira au loin la courbe de la plage rosie par le soleil couchant, semblable à une lèvre ourlée et qui l'accueillait, humide et nue (p.245).

Certes, à l'origine, les sirènes étaient de nature aérienne, à tête de femme et corps d'oiseau. Mais au fil des siècles, les sirènes ont fini par s'imposer dans notre imaginaire comme étant des êtres moitié femme moitié poisson. Catherine d'Humières, commente ainsi cette métamorphose :

D'après Apollodore, elles sont filles d'une Muse et d'Achéloos, fleuve d'Étoile qui se jette dans la mer Ionienne, ce qui les lie aux eaux douces aussi bien qu'aux mondes marin et permettra de nombreux développements ultérieurs, les Sirènes gardant toujours une relation étroite avec l'élément aquatique. C'est sans doute ce qui explique la plus connue de leurs métamorphoses¹⁸⁵.

Notre auteur choisit de nous présenter une jeune femme excessivement belle et qui entretient un rapport privilégié à la fois avec la mer et avec le ciel : « Elle me dit tout cela se tenant contre la fenêtre face à la mer comme derrière un hublot tanguant contre les vagues » (p. 248). Saadi retient les deux traditions (celle de la femme-oiseau et celle de la femme-poisson) qu'il mélange totalement, dans ce passage :

Le bruit de la pluie sur le marbre assourdissait les grondements du ciel. Elle se tenait droite offerte à l'eau féconde et la lumière nimbait le tissu mouillé de sa robe blanche, sur sa peau cuivrée, sur ses cheveux d'ambre. Ses pieds nus glissèrent sur le marbre lisse, trempé par endroits de flaques, et elle se mit brusquement à frapper de colère le sol. Son corps ondulait, ses hanches, ses épaules coulaient de filets d'eau. Elle ouvrit ses bras au ciel comme des ailes. Elle était l'oiseau de la pluie et son visage ruisselait de pleurs.

Je demeurai à la porte de la *squifa* la regardant fixement, comme hébété, au milieu du puits de lumière strié de pluie (p.294).

Les allitérations en « r » donnent une existence réelle aux « grondements du ciel » et aux « bruits de la pluie sur le marbre », tandis que la récurrence des sonorités en « l » et « m » mettent plutôt l'accent sur la liquidité ainsi que sur l'érotisme sous-jacent de la scène. Les trois consonnes se trouvent condensées dans le motif de la « lumière » qui nous renvoie au « ciel » tout en suggérant la « mer ». Quant à l'image de la femme en pleurs, elle pourrait bien venir d'Assia Djebar, qui exploite le complexe d'Ophélie et le tableau de Picasso¹⁸⁶, pour produire la nouvelle « La femme qui pleure¹⁸⁷ » dans ses célèbres *Femmes d'Alger...* Les « grondements du ciel », chez notre auteur, font d'ailleurs écho aux « grondements diffus de la mer¹⁸⁸ » dans la nouvelle en question, de même

¹⁸⁵ Catherine, d'Humières, « La sirène dans la littérature européenne : d'un imaginaire mythique à l'autre », in *Figures mythiques. Fabrique et métamorphose*, Études réunies et présentées par Léonard-Roques Véroniques, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, pp. 118-119.

¹⁸⁶ Il s'agit du tableau *La femme qui pleure* datant de 1937.

¹⁸⁷ Assia, Djebar, « La femme qui pleure », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des femmes, 1983 [1980], pp.71-77.

¹⁸⁸ *Id.* p. 72.

que le fragment « Elle ouvrit **ses bras au ciel** comme des ailes » s'écrit sur les traces de : « Un instant, **les bras au ciel**, elle enfila une robe¹⁸⁹... » En outre, la mer, qui domine le texte djebarien, se trouve fortement suggérée chez Saadi à travers le ruissellement de l'eau et de la lumière. Enfin, chez l'un comme chez l'autre, le regard masculin fait son intrusion sans crier gare, dévorant le spectacle d'une femme qui s'offre sous le double signe d'*Eros* et de *Thanatos*.

On peut également assimiler l'extrait à la scène du bain de Nedjma dans le chaudron : immobilisé en posture de voyeur, Rabah, comme Rachid ou le nègre sous un figuier, savoure le spectacle qu'offre « la sirène chargée de noyer tous ses prétendants¹⁹⁰ ». En outre, comme chez Kateb, le bain *purifie* « l'*Etrangère* » (p. 284) (l'eau n'est-elle pas l'instrument de la purification rituelle ?) dans le sens quasi religieux et ontologique¹⁹¹ du terme : « elle se tut longtemps, offrant l'ovale de son visage au ciel déversant ses trombes en cascade » (p. 295).

Rappelons qu'au sortir du bain, Nedjma est vue sous le signe de la splendeur, « à la façon d'un astre impossible à piller dans sa **fulgurante lumière**¹⁹² ». Il en est presque de même pour Blanche, offrant son visage au ciel, « au milieu du **puits de lumière** strié de pluie » (p.294).

Dans cette scène donc, Blanche, femme éminemment fantasmée par le désir masculin, mais sublimée et absoute de tout péché (de l'origine et de la chair), se confond dans son irréalité mythique avec la Nedjma katébienne :

Elle ouvrait ses bras au ciel comme des ailes. Elle était l'oiseau de la pluie et son visage ruisselait de pleurs. Je demeurai à la porte de la squifa la regardant fixement, comme hébété, au milieu du puits de lumière strié de pluie (p.294).

De façon globale, on dira que l'humanité de Blanche se perd dans des comparaisons avec le monde animal et minéral. C'est que toutes les caractéristiques de la Maison lui sont transférées : à l'égal de l'héroïne

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Yacine, Kateb, *Nedjma*, *op.cit.*, p. 187.

¹⁹¹ Voir, à ce sujet, la contribution d'Ismail Abdoun, « La double séduction de Nedjma – comme personnage et comme texte », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, N°9 : *Spécial Hommage à Kateb Yacine*, Maison des Sciences de l'Homme, 1992, pp. 139-146.

¹⁹² Yacine, Kateb, *Nedjma*, *op.cit.*, p. 138.

katébiennne assimilée à « la villa Nedjma¹⁹³ », il existe en effet une relation d'implication réciproque entre Blanche et Miramar, toutes deux charnellement aimées et symboles d'une Algérie en quête de son passé et de son devenir.

Au terme de cette partie, nous pouvons affirmer que l'espace, chez nos auteurs, est personnifié, tandis que les personnages tendent à abandonner leur statut anthropomorphe, par le truchement de « métaphores spatiales "géographisantes" ». Le recours à ces procédés a favorisé le retour d'un acteur dont la géocritique reconnaît l'intérêt : le corps. Deux axes de réflexion ont été envisagés, pour rendre compte des rapports que celui-ci entretient avec l'espace : la question de la (poly)sensorialité et l'écriture du désir.

De manière synthétique, on peut dire que l'expérience de l'espace, dans les fictions analysées, transite par l'ensemble des sens. L'odorat, le toucher, le goût, la vue et l'ouïe y interviennent de façon significative, dans la mesure où ils contribuent à la construction des lieux, à leur structuration et à l'appréciation de leurs différentes caractéristiques, aussi bien dans le présent qu'à distance dans le passé (par le biais de la mémoire).

Comme nous l'avons eu à le montrer, ces perceptions sensorielles oscillent entre registre euphorique et registre dysphorique, car les lieux représentés sont perçus dans leur rapport à l'Histoire et qu'au cours de celle-ci, l'espace s'est trouvé tantôt usurpé et ensauvagé, tantôt désiré – au sens charnel du terme- mais jamais possédé ou alors temporairement.

Alger, chez Saadi et Toumi, est haussée au rang d'héroïne mythique, mais sans tomber dans une vision exotique. En effet, les lieux communs sont congédiés aussitôt que convoqués et la coprésence de deux images antithétiques a pour effet de souligner la fin du mythe de la ville Blanche, c'est-à-dire son enlèvement dans la maladie et dans la mort. Il s'agit, par extension, de la mise à

¹⁹³ *Id.*, p. 165.

nu de l'histoire tragique d'un peuple entier, qui cherche un destin à la hauteur de ses rêves et de ses sacrifices.

L'espace au féminin véhicule un autre discours encore, celui d'Eros, de l'érotisme, de l'écriture du désir. Dans une telle perspective, les femmes et lieux se confondent totalement, irréels et mythiques, malgré l'ancrage géographique précis. Chez Nourredine Saadi notamment, l'amour de la femme fatale et de son corps apparaît comme un dérivé de l'amour premier éprouvé pour la mère, qui convoque, à son tour, la figure de la mère-patrie, par association analogique ou suivant le principe de la métaphore filée. Ainsi, Blanche et Abla, qui n'ont d'égale que la Nedjma katébiennne, deviennent détentrices du pouvoir d'identification. Sœurs et étrangères, identité et altérité tout à la fois, elles assurent l'identité de leurs soupirants, qui donnent libre cours à leurs fantasmes incestueux.

Parce que les espaces humains ne sont jamais vierges de texte, la construction des lieux, dans les fictions analysées, se trouve à la croisée de la perception (poly)sensorielle et de la pratique intertextuelle. L'intertexte katébien est privilégié, mais d'autres auteurs sont convoqués, depuis leurs textes mêmes, tels que Djébar, Maupassant et Camus. L'intertextualité artistique n'est pas en reste avec de nombreuses références au cinéma, au théâtre et à la musique. En ce sens, les textes étudiés font de l'espace une construction complexe où se mêlent transgression générique, expression symbolique et interrogation identitaire.

Enfin, qu'il s'agisse de la perception sensorielle ou de la géographie du désir, nos analyses ont révélé un imaginaire spatial investi par plusieurs thématiques dont la quête de l'unité, la mémoire de l'enfance, la nostalgie du pays natal et l'écriture de l'Histoire. Le noyau central autour duquel gravitent ces thématiques est la notion d'identité. Or la relation identité/espace nous paraît particulièrement riche à explorer dans notre corpus, ce que démontreront les deux parties qui vont suivre.

PARTIE 3
ESPACE ET QUÊTE DE SOI

Mais nos douleurs, nos joies n'étaient-elles pas aussi liées à des espaces qui seraient comme des morceaux de nous-mêmes ? Des espaces dont il est difficile de s'extraire sans, du même coup, renoncer à une partie de soi. Transformés en souvenirs, ils sont la partie abstraite de notre être physique qu'il nous faut emporter partout jusqu'au jour où, carapace usée, devenue inutile ou corps que viendrait frapper à mort une maladie, une violence imprévue ou préméditée, un épuisement naturel, il cessera de nous appartenir.

Foudil Cheriguen, *Un soleil blafard*.

Dans *Un oued, pour la mémoire, Alger, le cri, La Maison de lumière et La Nuit des origines*, les personnages les plus essentiels, Aïcha, Samir, Marabout et Abla, accomplissent chacun un parcours que nous pouvons considérer comme itinéraire initiatique. Certes, le terme initiation est quelque peu « galvaudé¹ » ces derniers temps, mais nous l’entendons surtout au sens où Eliade l’emploie, dans *La Nostalgie des origines* :

Par initiation on comprend généralement un ensemble de rites et d’enseignement oraux, au moyen desquels on obtient une modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. Philosophiquement parlant, l’initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. À la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d’une tout autre existence qu’avant l’initiation : il est devenu un *autre*².

Nous pouvons expliciter cette définition en lui adjoignant celle que propose Zineb Ali-Benali :

Ce genre d’itinéraire permet de passer d’un état jugé inférieur à un autre, supérieur. Il commence généralement par une régression dans un état primordial, et comporte plusieurs épreuves. Seul l’homme capable d’évoluer peut subir victorieusement les rites de passage³.

D’après ces définitions, les récits initiatiques reflètent l’aspiration des individus/personnages à un mieux-être. L’initié acquiert un nouveau statut mais à condition de subir victorieusement une série d’épreuves rituelles. Dans les cas présents, la quête initiatique peut être précisément définie comme une quête de soi, car les personnages sont engagés dans un projet de reconstruction de leur Moi et de leur identité morcelés, sous le poids de la violence historique et de leur vécu personnel et familial douloureux.

Quant à la notion de « morcellement », les chercheurs qui se sont penchés dessus reconnaissent qu’elle n’est pas facile à définir : « ce concept est

¹ Ainsi que le précise Marie Scarpa dans *L’Eternelle Jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 16.

² Mircea, Eliade, *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971 [1969], p. 185.

³ Zineb, Ali-Benali, « En-quête de mythe : L’Itinéraire initiatique dans trois romans de Tahar Ouettar », in Kazi-Tani, Nora Alexandra (dir.), *Mythes et réalités d’Algérie et d’ailleurs*, N°6 de la revue *Langues et Littératures*, Alger, OPU, 1995, p. 52.

problématique⁴ » affirme Nasri Zoulikha, dans l'introduction générale de sa thèse de doctorat. Mais quelques lignes plus loin, cet enseignant-chercheur synthétise une série de définitions proposées par des spécialistes reconnus et finit par mettre en relief quatre caractéristiques majeures du « fragment » :

« -il est synonyme de brisure,
-il est généré par l'instabilité,
-il est soutenu par la logique du paradoxe,
-il est l'expression d'un drame⁵. »

En effet, « brisure », « instabilité », « drame » et « paradoxe » sont des motifs s'inscrivant au cœur de la problématique centrale du morcellement, dans notre corpus d'étude. Ils suggèrent l'idée d'une violence subie, tant sur le plan physique que psychologique.

Précisons, enfin, que la dichotomie morcellement/reconstruction dont il est question ici nous offre l'occasion de nous interroger sur le rapport entre espace et crise/reconstruction identitaire : « L'affirmation identitaire se fait à différents niveaux de l'échelle spatiale. L'identité individuelle s'affirme au travers des objets ou à l'échelle d'un lieu⁶ », affirme Pernelle Grandjean.

I. La liminarité de la femme-blessure

À en croire Djébar, « toute femme s'appelle blessure⁷ ». Dans le cas particulier d'Abla, l'héroïne de *La Nuit des origines*, la blessure – nous le verrons – prend des formes diverses, et parmi lesquelles certaines traduisent un immense « appauvrissement du moi⁸ », sa désintégration progressive, qui trouvera son ultime expression dans le suicide du personnage, dessinant par là

⁴ Zoulikha, Nasri, *La Poétique du morcellement dans l'œuvre de Nina Bouraoui*, thèse de doctorat sous la direction de Farida Boualit et Hervé Micolet, université de Béjaïa, 2011/2012, p. 7. Disponible à l'adresse : <http://www.limag.com/Theses/Nasri.pdf>

⁵ *Id.*, p.8.

⁶ Pernelle, Grandjean (dir.), *Construction identitaire et espace*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 15.

⁷ Assia, Djébar, *Ombre sultane*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, 2015 [1987], p.13.

⁸ Sigmund, Freud, « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », in *Sociétés*, N° 86, Avril 2004, p.9. Article disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-7.htm>

même l'image d'une femme brisée, psychiquement déséquilibrée et physiquement diminuée. C'est le parcours initiatique de cette « femme-blessure » que nous nous proposons d'examiner ici, en partant de l'hypothèse que *La Nuit des origines* serait « un roman de la liminarité⁹ », c'est-à-dire qu'il pourrait être lu comme le récit de l'initiation inachevée d'Abla.

C'est en explorant la manière dont *La Nuit des origines* textualise le rapport d'Abla à son pays natal (l'Algérie) et, plus spécifiquement, à sa ville d'origine (Constantine) que nous pourrions vérifier la validité de cette hypothèse. Nous tâcherons d'attirer l'attention sur le fait que les objets interviennent de façon significative dans sa quête, pour la soutenir ou pour s'y opposer. Pour atteindre tous ces objectifs, nous exploiterons, outre l'apport de la théorie psychanalytique, quelques concepts issus de l'ethnocritique comme « le rite de passage » et « le personnage liminaire ».

D'après Arnold Van Gennep¹⁰, tous les rites de passage comprennent trois phases successives : la séparation (on quitte un état antérieur), la marge (phase des transformations et des épreuves), l'agrégation (être agrégé à un nouveau groupe, avec un nouveau statut).

Si la période de marge est bien celle où « l'individu (ou le groupe) s'expérimente autre pour accéder à un nouveau statut¹¹ », on peut considérer le parcours initiatique d'un personnage en fonction du degré de cette réussite. Certains personnages parviennent donc à passer avec succès les trois étapes du rite ; d'autres, non, qui « restent sur les frontières, dans un entre-deux mondes¹² ». Scarpa propose de désigner comme « personnage liminaire » cette catégorie

⁹ Marie, Scarpa, *L'Eternelle Jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, op.cit., p. 220.

¹⁰ Arnold, Van Gennep, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites*, Édition numérique réalisée en 2014 [1909] à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, p.20. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca/>

¹¹ Marie, Scarpa, *L'Eternelle Jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, op.cit., p. 189.

¹² Marie, Scarpa, « L'ethnocritique de la littérature : présentation et situation », in *Multilinguales*, N°1 : Pratiques littéraires, linguistiques, pédagogiques, didactiques et médiations culturelles contemporaines, 1^{er} semestre 2013, p. 16. L'intégralité de ce numéro est disponible en ligne à l'adresse de la revue : <http://univ-bejaia.dz/documents/multilinguales/version%20integrale.pdf>

particulière de « personnages arrêtés sur les seuils, restés dans la marge et plus précisément encore “inachevés” du point de vue qui est le nôtre ici. Ce sont des personnages qui ne peuvent atteindre véritablement l'objet de leur quête¹³ ». Nous verrons qu'Abla entre dans cette catégorie.

Parce qu'elle est l'étape des épreuves et des transformations, la phase de marge rituelle retiendra toute notre attention. D'un point de vue anthropologique, elle se caractérise par un certain nombre de traits définitoires que l'on souhaite, par souci de clarté, éclaircir davantage :

L'individu en position liminale présente des traits spécifiques : il échappe aux classements sociologiques, puisqu'il est dans une situation d'entre-deux ; il est mort au monde des vivants, et nombre de rituels assimilent ces novices aux esprits ou aux revenants ; leur invisibilité sociale peut être marquée par la perte du nom, par l'enlèvement des vêtements, insignes et autres signes de leur premier statut ; parfois ils sont traités comme des embryons dans l'utérus, comme des nouveau-nés, des nourrissons à la mamelle. Le plus caractéristique de leur position est qu'ils sont à la fois l'un et l'autre ; à la fois morts et vivants, des créatures humaines et animales, etc. Ils subissent des épreuves physiques qui peuvent prendre la forme de mutilations, mais aussi des phases d'apprentissage. Celles-ci vont avoir pour effet en quelque sorte de les mettre au moule, de les sortir de leur état préliminaire et de les acheminer vers leur plein état social, qui doit les rendre identiques aux autres membres de la communauté¹⁴.

D'après cette définition, le personnage en situation liminale vit un grand brouillage identitaire ; il expérimente un état d'entre-deux et « c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états¹⁵ ».

Développons maintenant le cas d'Abla.

I.1. Quitter l'Algérie pour la France ou l'expérience de l'exil initiatique

Tout exil suppose déplacement, changement d'espace : Abla quitte Constantine pour Paris, l'Algérie pour la France, avec la détermination de ne plus jamais regarder vers le passé. À plusieurs reprises, le texte met l'accent sur la

¹³ Marie, Scarpa, *L'Eternelle Jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, op.cit., p. 191.

¹⁴ Martine, Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, coll. 128, 1998, p. 36.

¹⁵ Marie, Scarpa, « Le personnage liminaire », in *Romantisme*, N° 145, 2009/3, p. 28. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>

dimension initiatique de cet exil : «Elle en avait marre, me dit-elle, du pays, de l'avenir, de la guerre, des siens, elle voulait pouvoir vivre dans le présent, l'instant, ici, rire à pleine gorge, jouir de la vie, de Paris » (p. 79).

Dans notre optique ethnocritique, l'exil correspond à l'étape initiale du rite de passage : la séparation. Cette phase n'est pourtant pas radicale en ce que le lien avec le groupe social d'origine est maintenu, d'un bout à l'autre du récit, moyennant les objets, les odeurs, les rêveries, la présence d'Alain et la mémoire qui subsume tous ces éléments :

J'ai décidé de fuir l'Algérie, Constantine, une histoire intime. Voilà que mes morceaux de vie me rattrapent, se dit-elle en ajustant les rideaux de la fenêtre. C'est étrange, ce lit ici. Pourquoi suis-je donc entrée dans cette boutique ? Ah ! l'orage ! Elle alluma la lampe de chevet et, comme chaque soir, sortit son manuscrit de sa gaine de velours et s'assit sur le canapé usé (p.22).

Par l'irruption constante de ses « morceaux de vie », par ses pensées qui la font sans cesse sauter du présent au passé, Abla est à tout moment ramenée à l'univers initial, sa ville natale, dont elle ne s'est jamais réellement séparé(e). Elle vit ainsi constamment dans un entre-deux monde, dans un non-lieu en quelque sorte, se trouvant à la fois ici et là, dans le passé et dans le moment présent.

Cet état d'entre-deux qui imprègne tout le roman est à l'œuvre dès l'*incipit* auquel nous accordons à nouveau notre attention. L'ouverture de *La Nuit des origines*, rappelons-le, met en scène une journée pluvieuse durant laquelle Abla se réfugie chez un antiquaire des Puces, Jacques. Cette présence de la pluie contribue moins à instaurer un monde fictionnel réaliste qu'à matérialiser un passage symbolique : germinale, la pluie annonce un changement possible du statut du personnage arrivé dans un nouvel espace où peut s'écrire une nouvelle histoire.

Abla franchit la porte de la boutique. Ce franchissement signale à la fois l'entrée du personnage dans la fiction et le début de sa nouvelle vie, puisque c'est dans cette boutique qu'elle rencontre Alain qui deviendra son amant et Jacques qui l'aidera à vendre son manuscrit. L'accent est également mis sur le passage du

dehors au-dedans, de la lumière à l'obscurité : « Intriguée par cette étrange rencontre, Abba sortit en écarquillant les yeux, comme lorsqu'on passe de l'obscurité à la lumière, ou le contraire » (p. 12).

On retrouve également cet entre-deux dans la position spatiale de la passante : Abba se trouve entre deux hommes, c'est-à-dire entre Alain et Jacques. Mais aussi, et peut-être surtout, entre deux villes, puisque le lit d'or qu'elle découvre chez Jacques la ramène immédiatement à Constantine : « Pardonnez-moi, oui, bonjour, c'est ce lit, on dirait le mien » (p.9). Soulignons, chemin faisant, que le lit est le lieu de passage par excellence, comme le laisse entendre cet extrait : « Chez nous, on les utilise plus guère qu'en meubles de décoration ou alors pour certaines circonstances : noces, naissances, funérailles » (p.10). Dans l'ensemble des pratiques rituelles, les noces, les naissances et les funérailles marquent des moments de passage d'une situation à une autre, d'un monde à un autre. Utilisé pour célébrer ces moments marquants, le lit acquiert la valeur d'un espace liminaire. De plus, présent au début du récit ainsi qu'à sa clôture, il apparaît comme étant fortement marqué par l'expérience du seuil¹⁶.

Terminons avec l'*incipit*, en attirant l'attention sur un point : dans cette ouverture, Abba est décrite comme étant celle qui franchit mal les seuils. Cette caractérisation négative esquisse d'ores et déjà le portrait de « la (mal) passante¹⁷ » :

Elle fit un mouvement de fuite vers la porte mais l'autre la retint : Attendez que passe l'orage. Merci, mais je dois partir ; je suis effectivement entrée pour me protéger de la pluie. Je l'avais deviné, plaisanta l'antiquaire, **les clients on les reconnaît à la façon de franchir la porte**. Merci encore pour toutes ces informations sur le lit, tenez, ma carte (p.10. C'est nous qui soulignons).

Que nous dit, au final, le début de *La Nuit des origines* ? Que l'histoire qui va suivre est celle de *l'entre-deux*, d'un personnage non ou mal initié.

¹⁶ Dans son étude sur les « Formes du temps et du chronotope », Mikhaïl Bakhtine affirme que « le terme même du « seuil » a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique [...]. En littérature, le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent implicite. » (Extrait de : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978 [1975], p. 389).

¹⁷ Marie, Scarpa, *L'Eternelle Jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, op.cit., p. 227.

En effet, Abla connaîtra une trajectoire toute de marginalité. Bien qu'elle ait changé de pays, elle se tient, systématiquement, à l'écart de la vie parisienne dont elle a pourtant tant rêvé. À son arrivée d'Algérie, elle obtient une chambre au palais de la Femme (p.21), espace éminemment liminaire aussi, parce que « logis provisoire » (p.21) – de passage, donc – et lieu d'accueil pour toutes les abandonnées du sort :

Trois mois déjà qu'elle occupe cette chambre du palais de la Femme. Elle avait ri la première fois devant cette enseigne qu'elle trouva si incongrue dans sa situation. L'Armée du Salut avait créé ce foyer au début du siècle pour accueillir les femmes dont on disait que le sort les avait abandonnées. [...] Un provisoire logis auquel elle s'était cependant habituée, parmi ces étudiantes, ces travailleuses venues de la campagne ou de la province attirées par les lumières de Paris, et surtout les nombreuses étrangères qui finissent, la plupart, par y loger toute l'année (p.21).

Abla est en attente des papiers réglementaires. Si l'on reprend le concept de rite de passage, son séjour dans ce palais correspond à la phase liminaire conçue comme « une phase d'entre-deux qui s'apparente symboliquement à un enfermement¹⁸ » dans lequel la jeune femme est censée se construire une nouvelle identité :

Au début de son séjour, Abla quittait peu les lieux. Elle avait découvert l'imposante bibliothèque et passait ses journées à lire. Elle finit par connaître quelques pensionnaires le soir au salon, seul lieu où on était autorisé à fumer, mais elle ne s'abandonnait que très peu aux confidences, choquée même que ses compagnes d'infortune se laissent aller ainsi à ces discussions tardives qui finissent par un débord d'émotion, d'intimité (p.21).

Enfermement et tendance au silence s'associent étroitement pour créer, chez Abla, un état de repliement sur soi. Bachelard y verrait un symbole du retour à la mère, et d'ailleurs il avait écrit que « l'intimité de la maison bien fermée, bien protégée, appelle naturellement les intimités plus grandes, en particulier l'intimité du giron maternel, ensuite du sein maternel¹⁹ » :

Elle avait beau parfois maudire ce palais, il était son seul refuge, son havre, et elle y aimait sa solitude, partageant d'autres solitudes, maillons de la longue chaîne des échouées de la vie que raconte le catalogue de l'histoire du palais de la Femme (p. 117).

¹⁸ Marie, Scarpa, *L'Eternelle Jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, op.cit., p. 207.

¹⁹ Gaston, Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* [1948], Édition numérique réalisée en 2016 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, p.110. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca/>

Cette mise en marge de l'héroïne, vivant hors du monde – donc morte symboliquement –, suppose toutefois, pour que la vie soit possible, que des moments d'évasion aient lieu. Cela se traduit d'abord par des intrusions fréquentes dans la bibliothèque (notamment au début de son séjour) où Abla s'adonne à une de ses activités de prédilection, la lecture. Mais loin d'être un simple divertissement uniquement destiné à l'entraîner hors du lieu où elle se trouve, la lecture constitue pour l'héroïne une sorte d'exutoire lui permettant de conjurer quelque peu sa tendance suicidaire :

Abla jeta un coup d'œil sur les titres alignés comme des témoins funéraires, parcourut quelques quatrièmes de couverture et feuilleta un roman, s'arrêtant soudain à une phrase : *C'est à ce moment-là qu'on comprend s'il y a quelque chose à faire ou non avec ce qu'il y a eu – vous souriez – ou avec ce qui n'a pas eu lieu* (p.51. L'italique est dans le texte).

De par sa dimension philosophique, le passage mis en italique suscite chez Abla une réflexion sur sa propre situation. La fréquentation des romans ouvre ainsi la voie vers une meilleure connaissance de soi.

La lecture a parfois lieu en dehors de la bibliothèque, c'est-à-dire à l'extérieur du palais de la Femme. Mais force est de constater que même quand elle est *montrée* hors de cet espace, Abla garde (constamment) un pied dans la mort :

Intriguée par cette figure sibylline, elle emprunta le livre et quitta le palais de la Femme en évitant précautionneusement le comptoir d'accueil, descendit lentement la rue Charonne et, on l'aurait dite aimantée, se retrouva au square. Elle aimait beaucoup se réfugier dans le calme de ce lieu lorsqu'elle se sentait particulièrement mélancolique ou agitée. On y pénètre comme dans un couvent par un portique de vieilles pierres mal imbriquées d'où sortent des herbes folles, débouchant dans le jardin public par une haie de cyprès ombrant un cimetière constamment fermé et qui ne semble plus accueillir ni défunts ni visiteurs. Un cimetière mort, avait-elle pensé la première fois. Autour surplombent de vieux immeubles décatés attendant la restauration prévue du quartier. Des bruits, des cris d'enfants, de grandes voiles que forment les draps étendus aux fenêtres contrastent de vie avec ce lieu aussi silencieux que des ruines antiques (p.51).

À la dialectique de l'enfermement et de l'ouverture nous pouvons superposer ici celle plus englobante de la vie et de la mort. Car, si le square est un des lieux-refuges d'Abla, sa description repose sur une série d'expressions destinées à installer une atmosphère littéralement sinistre : « vieilles pierres mal

imbriquées », « herbes folles », « cimetière mort », « vieux meubles décatis », etc. Ce square « aussi silencieux que des ruines antiques » est donc « l'espace de la marge ensauvagée²⁰ » ou pour le dire autrement, « l'espace du *saltus*²¹ ». Dans notre optique ethnocritique, celui-ci s'oppose²² à « la *domus* » (espace familial, lieu de vie et de la vie²³) et au « *campus* » (espace sauvage domestiqué par l'homme ; lieu de la production, du travail²⁴) : « Des bruits, des cris d'enfants, de grandes voiles que forment les draps étendus aux fenêtres contrastent de vie avec ce lieu aussi silencieux que des ruines antiques » (p. 51).

Tour à tour assimilée à une « chatte » (p.51), à un « papillon » (p.117), à « un oiseau » (p.119) et à « un hérisson » (p.154), Abla elle-même finit par s'ensauvager. Créature à la fois humaine et animale, les frontières entre le domestique et le sauvage s'estompent chez elle. Cet ensauvagement se lit aussi à travers l'insistance sur son état profondément mélancolique, et ce d'un bout à l'autre du récit. Précisons que nous employons ici le terme mélancolie au sens que lui donne le père de la psychanalyse, Freud :

La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste par des auto-reproches et des auto injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement²⁵.

Si telle est la mélancolie, il est permis d'affirmer qu'Abla réunit tous ses symptômes. Il est d'ailleurs possible d'identifier dans le texte plusieurs occurrences du terme « mélancolie » ou de son dérivé adjectival « mélancolique » :

²⁰ Marie, Scarpa, *L'Eternelle Jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, op.cit., p. 207.

²¹ *Ibid.*

²² Soulignons, à la suite de Scarpa, que les frontières entre ces trois catégories ne sont pas si étanches. Certains espaces, dans le texte littéraire, peuvent simultanément ou tour à tour être sous le signe d'un « *saltus* », de la « *domus* » ou du « *campus* ».

²³ *Id.*, p.208.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Sigmund, Freud, « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », in *Sociétés*, N° 86, Avril 2004, p.8. Article disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-7.htm>

Extrait 1

Elle aimait beaucoup se réfugier dans le calme de ce lieu lorsqu'elle se sentait particulièrement **mélancolique** ou agitée (p. 51).

Extrait 2

Elle ne retourna au palais qu'à la tombée du jour, lasse, vide, envahie d'une étrange **mélancolie** (p.52).

Extrait 3

Une ombre violine l'étreignit. Une soudaine **mélancolie**. Elle courut précipitamment vers sa chambre, traversant en trombe le couloir mal éclairé (p.81).

Extrait 4

Abla glissait dans une douce **mélancolie** (p. 100).

Ces extraits – et nous pouvons en donner d'autres – démontrent que l'état mélancolique d'Abla est assez mis en relief, dans le texte. Cette mélancolie s'intègre dans une réflexion sur la situation de la femme-blessure, sur sa crise identitaire, sur son morcellement et sur son accès toujours problématique à un nouveau statut. Soulignons que nous sommes, de surcroît, en présence d'un personnage énigmatique, dans la mesure où Abla elle-même n'arrive pas à s'expliquer clairement son état et son comportement très dépressif. Très peu encline aux confidences, elle ne livre qu'au compte-goutte des informations sur sa vie antérieure, maintenant ainsi le mystère autour de son personnage : « On aurait dit qu'elle n'usait plus de la parole que pour ne pas en perdre totalement l'utilisation » (p. 170). Quand Alain, Jacques ou Jeanne essaient de lui délier la langue, elle esquive les questions ou s'éclipse sur-le-champ, les laissant souvent perplexes, confus, sans voix :

Ils doivent être cool avec vous à cause de tous ces événements d'Algérie, tous ces assassinats, ici on n'y comprend trop rien, je suppose que vous êtes partie à cause de ça ? Elle demeura silencieuse, le plongeant dans un embarras dont il tenta de sortir en lui proposant de prendre un verre dans la réserve (p.93).

Le texte met l'accent, à maintes reprises, sur les traumatismes de la décennie noire, sur les conséquences de cette guerre fratricide sur la conscience d'Abla, mais il est également indiqué que la violence terroriste ne suffit pas à elle seule à expliquer les troubles psychologiques de cette femme-blessure :

L'assistance sociale, officier de l'Armée du salut, reçut Abla avec le visage rieur des messagers de bonnes nouvelles : Je viens de recevoir votre convocation à la

préfecture, c'est le chef de bureau des étrangers qui va lui-même s'occuper de vous, il est d'accord pour vous délivrer un certificat de résidence. Il me l'a dit lui-même au téléphone, il est très attentif à votre situation. J'ai d'ailleurs beaucoup insisté sur votre cas, rappelé votre CV, il a été très sensible à votre métier d'architecte, à vos livres. J'ai évoqué les événements, le terrorisme qui ont motivé votre départ...

Je vous remercie beaucoup de toute votre aide, mais vous savez, je vous l'ai dit, je n'ai pas quitté l'Algérie sous des menaces. J'ai fui la maladie de la mort, l'épidémie de meurtre, peut-être ai-je voulu me fuir moi-même... [...] Abba sortit du bureau quelque peu froissée, partagée entre la satisfaction de régulariser sa situation en France et le sentiment d'un malentendu. Comment leur expliquer pourquoi elle a fui le pays, sa rupture mentale, intime, personnelle ? (p.50).

Pour Abba, dire sa propre tragédie (qui est indissociable de celle de son pays) relève de l'indicible : le traumatisme est si fortement intériorisé qu'il bloque tout désir d'en parler. Le langage est comme frappé d'impuissance, incapable de traduire fidèlement les blessures profondes du personnage : « elle ne pouvait lui expliquer, pas même lui parler. Elle ne pouvait. N'est-ce pas qu'il y a des choses qui demeurent irrémédiablement en nous au fond de la gorge ? » (p.90).

Soulignons, dans cet ordre d'idée, que *La Nuit des origines* se caractérise par l'effacement des marques formelles des dialogues. Ceux-ci ne sont introduits ni par des tirets ni par des guillemets, comme si la stylistique venait renforcer le mutisme de l'héroïne. Abba sombre ainsi dans une profonde mélancolie, qui la réduit de plus en plus en miettes, à tel point qu'elle se considère comme « une réfugiée mentale » :

Je ne demande qu'une carte de résidence pour vivre en paix ici. J'entends bien, Madame, mais il faut bien justifier l'asile, c'est la loi. Je crois, Monsieur, vous avoir tout expliqué dans ma demande écrite, **considérez-moi comme une réfugiée mentale**, lâcha-t-elle, excédée. Votre formule est si jolie mais les textes n'ont pas prévu cette catégorie ; en attendant voilà votre certificat de six mois (p.60. C'est nous qui soulignons).

Abba n'est au fond que cette Algérie meurtrie à visage de femme. Mais son déchirement intérieur n'est pas seulement le corollaire d'un quotidien qui était fait de mort et de sang ; au fur et à mesure que le récit avance, le lecteur découvre chez elle des traumatismes plus personnels, comme la perte précoce de sa mère ou son problème de stérilité qui a pas mal assombri sa vie quand elle était encore à Constantine :

J'ai porté un mal sans remède, aux causes inconnues... Médecins, spécialistes, tests, examens génétiques, toutes sortes d'analyses n'y firent rien. Rien. Aucune déformation organique ni empêchement biologique. On a même remonté toute mon hérédité pour chercher quelque cas de stérilité. Rien. [...] Mon corps mourait en moi, je sentais son pourrissement chaque fin de mois et, peu à peu, notre vie de couple finit par ressembler à une cordelette s'usant, rognant une valise de vieux cuir (p.141).

Dans les sociétés patriarcales maghrébines, la stérilité est le pire malheur qui pourrait arriver à la femme mariée. Car, dans de telles sociétés, avoir un enfant, de préférence un garçon, a toujours été pour les femmes un moyen de s'affirmer et/ou d'amoindrir le risque de se faire répudier. L'importance culturelle de ce thème est reflétée à travers son inscription fréquente – parfois à des fins contestataires – dans les romans maghrébins. Nous le retrouvons par exemple dans *La Scaléra*, le premier roman de Bakhâï, à travers les confidences de la vieille Mimouna, le personnage principal :

A partir de ce jour, ce fut pour moi comme une obsession : il fallait que j'aie un enfant, pour leur prouver que j'en étais capable, que j'étais une femme à part entière. Mon désir d'être mère est né d'abord d'un profond ressentiment envers les autres. La maternité a toujours été pour nos femmes un moyen de s'affirmer : l'enfant donne de l'importance à la mère, c'est pourquoi toutes les jeunes mariées souhaitaient avoir un enfant dans la première année de leur mariage²⁶.

À travers la voix de Mimouna, Bakhâï montre que le statut de mère a toujours été extrêmement prisé dans la société patriarcale algérienne. Il renforce la position de la femme dans le foyer et lui épargne les vexations de la belle-mère et des belles-sœurs. Mais ce qui frappe surtout dans l'extrait que nous venons de donner, c'est cette étroite association entre maternité et accomplissement de soi : « il fallait que j'aie un enfant, pour leur prouver [...] que j'étais une femme à part entière » avouait Mimouna. Tout se passe comme si « les femmes n'attendaient leur accomplissement que du seul exercice de la maternité²⁷ ». Dès lors, ne pas pouvoir procréer c'est forcément se confiner dans la marge, s'attirer le regard réprobateur d'une société misogyne et, surtout, endurer l'opprobre de la répudiation. Abla s'était bien confrontée à ces épreuves :

²⁶ Fatéma, Bakhâï, *La Scaléra*, Oran, Dar El Gharb, 2002 [1990], p. 121.

²⁷ Camille, Lacoste-Dujardin, *Des mères contre les femmes, maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, 1996, p. 66.

Ma grand-mère Nana m'a fait boire toutes les décoctions magiques...J'ai même eu recours à des talebs pour des rituels de fertilité : on me plaçait la main droite dans un pansement de henné, au-dessus d'une petite soucoupe contenant un étrange mélange, et l'on allumait une bougie en faisant des incantations. Et tout le monde s'interrogeait : Aurais-je subi un mauvais sort, ou les médisances et les sarcasmes de ma belle-famille... ? Mon grand-père me faisait réciter tous les versets de la Maschachyia, et même Sidi Belhamlaoui ne put rien pour moi...Mon corps mourait en moi, je sentais son pourrissement chaque fin de mois et, peu à peu, notre vie de couple finit par ressembler à une cordelette s'usant, rognant une valise de vieux cuir (p. 141).

D'après cet extrait, plusieurs pratiques rituelles ont été mises en place pour éloigner les mauvais génies qui s'opposaient à la fertilité d'Abla. Mais comme les prières et les sollicitations des saints se sont avérées aussi vaines que toutes les décoctions qu'on lui a fait prendre, elle a décidé de divorcer. Cette solution n'a pas été vécue comme une humiliation mais, au contraire, comme une libération :

Je parlais de en plus en plus souvent me réfugier chez mes grands-parents, ça finit toujours par rompre un jour, les vieux cordons. J'ai du reste demandé moi même qu'on divorce, je n'aurais jamais supporté d'être répudiée ; au fond, c'était pour moi une libération. Peut-être inconsciemment je ne voulais pas d'enfant, peut-être, qui sait, ai-je été frappée par le mauvais œil contre lequel on nous a tant prévenus durant l'enfance ! La seule amertume que j'en garde est la lâcheté de mon frère, tentant de me convaincre *qu'on ne divorce pas dans notre famille*. Toujours leur honneur ! L'hypocrisie qui fonde cette Ville ! Les cachets, ça date de là, la dépression, les psys...Chaque nuit le même cauchemar, obsédant : on me tripatoillait l'intérieur du corps, je voyais mes organes un à un sortir de moi, mes cuisses saignaient et je hurlais de douleur... » (p. 141).

En Antigone²⁸ moderne, Abla trouve le courage de dire « non », brave l'ordre patriarcal et affronte sa famille, pour mettre fin à sa souffrance. La « lâcheté » de son frère, très soucieux des apparences, fait écho aux réserves²⁹ d'Ismène, chez Sophocle, qui déclenchent la colère de sa sœur. Mais malgré la

²⁸ Nous avons déjà abordé, succinctement certes, le rapport d'Abla à Antigone, dans notre article : « Le symbolisme du lit dans *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi. Entre Eros et Thanatos », *Loxias*, N° 54, mis en ligne le 15 septembre 2016. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8408>

²⁹ Référons-nous à cet extrait : « ISMÈNE. [...] Rends-toi compte d'abord que nous ne sommes que des femmes : la nature ne nous a pas faites pour lutter contre des hommes ; ensuite que nous sommes soumises à des maîtres, et dès lors contraintes d'observer leurs ordres – et ceux-là et de plus durs encore... Pour moi, en tout cas, je supplie les morts sous terre de m'être indulgents, puisqu'en fait je cède à la force ; mais j'entends obéir aux pouvoirs établis. Les gestes vains sont des sottises. [...]

ANTIGONE. Va, continue à raisonner ainsi, et tu auras ma haine, tu auras la haine du mort, à jamais attachée à toi [...]. Va donc, et laisse-nous, moi et ma sottise, courir notre risque. » (Extrait de : Sophocle, *Antigone*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, traduction de Paul Mazon, 1991, pp.3-4).

pression, Abla ne cède pas. Elle acquiert alors une dimension virile, à la lumière de la fille d'Œdipe dont la force du caractère avait inspiré cette phrase à Créon, le roi de la cité : « Désormais, ce n'est plus moi, mais c'est elle qui est l'homme³⁰. »

Comme Antigone, Abla est celle qui dérange. C'est à la soumission, à l'ordre patriarcal et au mariage qu'elle dit « non ». Dans l'extrait ci-après, où elle parle à Alain, elle critique ouvertement le rituel du mariage sans amour tel que pratiqué dans sa société d'origine :

Voilà que tu me compares à ton mari ? Eh bien ! c'est l'occasion, tu ne m'as jamais raconté ton passé, ton mariage... Oh ! j'ai dû déjà te le dire, une histoire banale, sans importance, qui a duré douze ans... [...] J'ai vécu cette union avec le sentiment de n'être mariée, ou du moins qu'on m'a mariée, sans même que je m'en rende compte. [...] Le mariage est notre destinée comme viennent les bouts de sein et parfois dès qu'ils poussent. Moi j'avais vingt et un ans, j'entamais mes études et la seule condition posée par mon grand-père, je ne le remercierai jamais assez, était qu'il n'accorderait ma main que si je les poursuivais. Mokhtar était ce qu'on appelle un parti. Un vague cousin, d'ailleurs. On nous enseigne dès l'enfance que le mariage était affaire de bonnes familles. [...] Le mariage est le lien sacré que seul la mort défait. On s'aime sans amour, attachées à un nom, à une maison, aux regards des autres (pp.139-140).

Abla qualifie son mariage d'« histoire banale » et « sans importance », comme si elle ne s'était jamais réellement mariée, comme si la fiction s'acharnait à faire d'elle une éternelle jeune fille. Épousée mais non épouse, elle apparaît, dans une certaine mesure, comme une vierge : « Peut-être inconsciemment je ne voulais pas d'enfant » (p. 141) avoue-t-elle. L'onomastique même traduit cette volonté, puisque par ses connotations de blancheur, le prénom du personnage, « Abla/Alba », peut renvoyer à sa pureté virginale, peut-être aussi à sa stérilité :

On ne l'appelait plus d'ailleurs qu'Alba et elle finit, par lassitude, à s'y habituer. Seul Alain ne se trompait plus [...]. Résignée à ce nouveau nom, à répondre à ses sons, à **sa signification de blancheur et de pureté**, elle prit le jeu avec l'amusement avec lequel on se livre innocemment à des sobriquets passagers (p.126, c'est nous qui soulignons).

À la lumière de Zola dans *Le Rêve*³¹, Saadi « rêve ici le féminin comme éternellement vierge, ce qui tend à faire de la jeune [femme] un être paradoxal (éphémère et permanent) mais aussi à la masculiniser sur un plan

³⁰Sophocle, *Antigone*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, traduction de Paul Mazon, 1991, p.19.

³¹Émile, Zola, *Le Rêve*, Paris, Gallimard, 1986 [1888].

fantasmatique³² ». Nous avons vu qu'Abla a bien un côté viril, ce qui fait d'elle un être androgyne, terme qui apparaît littéralement à la page 179 : « Son visage prit une figure d'androgyne », constate le narrateur.

Cette alliance de traits contraires (le féminin et le masculin), outre le fait qu'elle peut renvoyer au fantasme de la plénitude primordiale, peut être lue comme une des caractéristiques du personnage liminaire : ni tout à fait femme, ni tout à fait homme, Abla se situe entre le féminin et le masculin, entre la virilité et la féminité, entre la fertilité (puisque fantasmée en éternelle jeune fille) et la stérilité (puisque masculinisée – et parce que qu'elle ne peut pas avoir d'enfants): « Le personnage liminaire, arrêté dans les marges, est aussi, en somme, un gardien des passages, un médiateur, entre un état et un autre, le masculin et le féminin, la nature et la culture, l'ailleurs et l'ici, la norme et la folie, etc.³³», affirme Scarpa.

Enfin, créer/rêver Abla en vierge c'est – selon certains indices (ses prières, son manuscrit mystique, etc.) – renforcer son rapport avec l'au-delà, l'invisible, les saints, les fées et les anges. Le texte revient d'ailleurs à plusieurs reprises sur ses prières puisées dans le manuscrit mystique qu'elle a rapporté d'Algérie. C'est à cet objet (de valeur) ainsi qu'au lit d'or qui hante tout le récit que nous accorderons maintenant notre attention. Nous commencerons par le lit, ensuite nous nous pencherons sur le manuscrit.

I.2. Le lit d'or : un lieu de mémoire et de renaissance

Comme nous l'avons souligné plus haut, c'est sous la pression de son vécu personnel douloureux et de la guerre fratricide qui déchire son pays qu'Abla a été poussée à l'exil. Mais si nous voulons être encore plus précis, il nous faut ajouter que ce n'est qu'après le décès de son père que le désir de partir, de rompre toute attache avec la ville natale, s'est fait impérieux :

C'est à la mort de mon père que je me suis brusquement sentie déliée de toute attache familiale, de toute appartenance à cette ville. Ça peut te surprendre mais je

³² Marie, Scarpa, *L'Eternelle Jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, op.cit., p. 223.

³³ *Id.*, p.226.

me sentais comme soulagée, détachée, je pouvais marcher désormais sans une ombre lourde, tutélaire, collant à mes pas. Pourtant je l'ai aimé comme on s'attache à quelqu'un qui vous a toujours manqué... (p. 104).

Au-delà de l'allusion à Antigone, cet extrait nous indique que l'exil d'Abla était un fait inévitable, puisque tous les éléments normalement constitutifs de son identité (l'appartenance à une famille, à une ville, etc.) ne faisaient plus sens, pour elle. Face à cette crise, l'exil lui a paru comme sa planche de salut : par la rupture qu'il est censé effectuer, plus que déplacement géographique, l'exil est déplacement symbolique et existentiel où la notion d'oubli salvateur prend une grande importance : « Mais qu'est-ce que tu peux comprendre à toutes ces histoires-là ? Pourquoi remuer encore ce passé ? J'ai traversé la mer pour oublier, oublier cette ville, les ténèbres de l'enfance, oublier tout, oublier ce maudit pays... » (p.142).

Alors qu'habituellement les humains luttent contre l'oubli pour sauvegarder leur identité, Abla dont le Moi se morcelle, sous les coups répétés d'une foultitude d'événements traumatiques, se donne ici le droit à l' « oubli heureux³⁴ », c'est-à-dire au refoulement de la mémoire comme mécanisme de défense et comme stratégie de reconstruction de soi. L'oubli est, à cet égard, une des conditions essentielles d'accès au bonheur : « Elle en avait marre, me dit-elle, du pays, de l'avenir, de la guerre, des siens, elle voulait pouvoir vivre dans le présent, l'instant, ici, rire à pleine gorge, jouir de la vie, de Paris... » (p. 79). Il ne serait pas excessif de parler ici d'une conception nietzschéenne de l'oubli, puisque le philosophe allemand soutient que :

Dans le plus petit comme dans le plus grand bonheur, il y a toujours quelque chose qui fait que le bonheur est un bonheur : la possibilité d'oublier, ou pour le dire en termes plus savants, la faculté de se sentir pour un temps en dehors de l'histoire. [...] Un homme qui ne voudrait rien voir qu'historiquement serait pareil à celui qu'on forcerait à s'abstenir de sommeil ou à l'animal qui ne devrait vivre que de ruminer et de ruminer sans fin. Donc, il est possible de vivre presque sans souvenir et de vivre heureux, comme le démontre l'animal mais il est impossible de vivre sans oublier. Ou plus simplement encore, il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique qui nuit au vivant et qui finit par le détruire, qu'il s'agisse d'un homme, d'une nation ou d'une civilisation³⁵.

³⁴ Paul, Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 375.

³⁵ Friedrich, Nietzsche, *Secondes considérations intempestives : de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, Édition Garnier Flammarion, 1998, p. 6 , cité par Idir Faïza, *La quête de soi*

L'oubli ne serait donc pas à tous égards l'ennemi de l'Homme ou le propre de l'animal, et « la mémoire devrait négocier avec l'oubli pour trouver à tâtons la juste mesure de son équilibre avec lui³⁶ ». Mais, dans le cas de *La Nuit des origines*, la difficulté attachée à cette problématique réside dans le fait que tout semble avoir été mis en place pour empêcher que l'oubli soit. Dès le début du récit, la mémoire de la ville natale fait en effet irruption dans la vie d'Abla, moyennant le lit d'or découvert chez Jacques. Cette rencontre ne cessera de l'obnubiler et, le lit deviendra, du même coup, l'un des points névralgiques de la fiction :

Elle remonta la rue Faidherbe en chassant les gouttes de pluie qui perlaient à son visage : D'où peut bien provenir ce lit ? D'où a-t-il bien pu échouer ? Chaque famille de la Ville s'enorgueillissait d'en posséder un, que l'on transmettait de génération en génération comme les aristocrates héritent de leur chevalière. Même les lits terminent ici, se dit-elle en franchissant le portail du palais de la Femme (p.14).

Notons tout de suite que nous sommes loin des schémas actantiels classiques où l'objet tient un rôle passif (celui d'objet du désir), parce que le roman fourmille de descriptions comparant explicitement et sans ambiguïté le lit de l'antiquaire à un véritable personnage-acteur. Sur ce point, nous pouvons nous référer à cet extrait où Jacques établit une relation de cause à effet entre le comportement étrange d'Abla et l'action qu'exerce le lit tant sur son être que sur son faire :

[Alain] ne pensait [...] qu'à elle, faisant parfois le pied de grue devant le palais de la Femme, renouvelant ses appels au gardien d'accueil qui finit par raccrocher dès qu'il entendait sa voix. Et il terminait ses journées chez Jacques. À qui parler d'elle, sinon à l'oreille confidente, à l'ami ? [...] Tu m'amuses, vieux frère : cette femme n'est pas commune, ça se voit, et je crois que si elle résiste à te voir c'est qu'elle a peur d'elle-même ; il faut peut-être la comprendre avec tout ce qui se passe là-bas, chez elle. **Ça doit être la faute de ce lit !** lâcha-t-il pour détendre l'atmosphère (p. 67. C'est nous qui soulignons).

Objet ancien mais hautement fonctionnel, le lit agit, intrigue, motive, grâce à un processus d'humanisation qui le rend peu à peu égal aux personnages, voire supérieur à eux. Cette poétique de personnification qui dissimule quelque peu la

dans *Le Chien d'Ulysse et La Kahéna de Salim Bachi*, thèse de doctorat sous la direction de Mohamed Ismail Abdoun, université Alger 2, juin 2018, pp. 77-78.

³⁶Paul, Ricœur, *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, op.cit., p.537.

réalité première de l'objet (sa pure matérialité) est particulièrement prégnante dans cet extrait :

[Alain] tenta de déridier l'atmosphère : Tu vas dormir seule sur **un lit orphelin**. [...] **Le lit peut être le frère du tiens**, un orphelin, **un solitaire**, comme on dit dans le métier. J'avais pensé à ça lorsque tu es entrée la première fois chez Jacques, extasiée devant la copie de ton lit. Ici nous croyons beaucoup dans la destinée : parfois on la fabrique (p.80. C'est nous qui soulignons).

Symétriquement, une réification³⁷ du personnage d'Abla se met graduellement en place, ce qui a pour conséquence la perte des repères habituels différenciant l'humain de l'objet. Ainsi, lorsqu'Abla se rend au bureau du chef de service des étrangers pour régulariser sa situation, elle reçoit une réponse qui joue sur le registre de cette confusion :

Votre prochain rendez-vous aura lieu dans le quinzième, au bureau des Algériens, rue des Morillons. Vous trouverez facilement l'adresse, **c'est dans le même immeuble que l'administration des objets retrouvés**. Elle sortit chiffonnée, **prenant sa dernière remarque pour une allusion désagréable** (p.60. C'est nous qui soulignons).

Dans ce passage, Abla est implicitement déshumanisée, à travers son assimilation allusive à un objet retrouvé. Cette réification est dangereuse car elle laisse entrevoir l'échec du rite de passage sur le plan de la socialisation. Quelque chose ne tourne pas rond en effet ou, pour dire les choses autrement, tout indique que le corps pubère d'Abla n'est pas destiné à rencontrer véritablement le corps individuel (celui d'Alain) ni « le corps collectif³⁸ » (celui du groupe social) : « Elle est avec moi mais constamment ailleurs dans une vie cachée, secrète, et je me demande chaque fois pourquoi elle revient, je ne sais ce que je suis pour elle » (p. 143).

Très conscient de l'attrait immense qu'exerce le lit sur la femme qu'il convoite, Alain qui désespère de la conquérir tente d'en user comme un hameçon : « Jacques, je voudrais te demander quelque chose. J'aimerais t'acheter le lit » (p.55). Jacques ne prête pas grande attention à l'offre de son ami, la prenant pour un de ses caprices, mais il finit par accepter de l'aider :

³⁷ Par réification nous entendons la transformation du personnage en objet.

³⁸ Marie, Scarpa, *L'Eternelle Jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, op.cit., p. 170.

Ça doit être la faute de ce lit ! lâcha-t-il pour détendre l'atmosphère. Tu vois, il est encore là et je te propose un marché : tu le déménages chez toi, tu me le garderas en dépôt et tu le ramèneras quand tu en auras fini avec tes lubies. Alain retrouva tout à coup la joie : Oh ! merci Jacques, tu es un frère. Tu sais que lorsqu'elle entra et nous parla de son lit, j'ai vite pensé à un *orphelin*, l'autre de la paire que l'on vient souvent rechercher aux Puces.

Eh bien, quelle imagination ! Des lits jumeaux ! J'espère qu'il te portera chance après tout. C'est peut-être sa destinée (p.67).

Remarquons que la personnification du lit est poussée jusqu'à considérer le lit de Jacques (se trouvant jusqu'alors dans sa boutique) et celui d'Abla (laissé à Constantine) comme des « jumeaux ». Et ce n'est peut-être pas un hasard si c'est Alain qui parle de « l'autre de la paire que l'on vient souvent rechercher aux Puces » : à ces lits considérés comme des jumeaux, mais orphelins et séparés, se trouvant l'un à Saint-Ouen, l'autre à Constantine, correspond le couple Alain-Abla, eux aussi originaires de la même ville mais grandis orphelins et séparés, l'un en France, l'autre en Algérie : « On dirait que j'attendais cette femme depuis toujours. Depuis mon départ, enfant, de Constantine » (p.67). Ce parallélisme nous laisse penser que le destin des personnages est indexé sur celui des objets : de même que les lits, censés être les pièces d'une même paire, demeureront à tout jamais séparés, de même Abla et Jacques ne pourront s'unir que de façon illusoire et éphémère : « j'ai même eu, avec un pincement au cœur, le sentiment que ce n'était pas avec moi qu'elle faisait l'amour, que je n'étais qu'un corps, un instrument de ses fantasmes... » (p.125) avoue Alain.

Certes, à maintes reprises, nous voyons Abla sortir de sa solitude pour se rendre chez Alain, elle couche même avec lui, mais c'est le lit qui motive surtout ses déplacements, non un quelconque sentiment d'amour qu'elle développe à son égard : « Merci encore pour cette belle soirée, pour le lit... Reviens quand tu voudras, il t'attend » (p. 82). Le lit sépare plus qu'il unit les deux personnages : « Elle sentit soudain sa main sur son sein et se recroquevilla en boule tel un hérisson, le repoussant violemment au bord du lit. Chacun à la marge des draps, ils semblaient des chats s'épiaient dans la même cage » (p. 154).

Une véritable relation charnelle s'établit entre Abla et le lit d'or. Soulignons, à ce propos, que le lit apparaît d'abord comme étant étroitement

associé à l'enfance de l'héroïne : « J'ai couché avec lui comme on fait l'amour avec un souvenir, pensa-t-elle » (p.119). Alors qu'elle soutient vouloir faire table rase du passé, Abla s'adonne à des rêveries lui permettant de renouer avec les sensations vécues à Constantine, dans son lit placé au-dessus des grondements du Rummel :

Agrillée à la colonne du métro, pressée par la masse d'où émanait une âcre odeur de laine mouillée, Abla se laissa emporter par le ronronnement pneumatique et, peu à peu, referma les cils sur sa maison d'enfance au-dessus des ravins hallucinants du Rummel, s'enfonçant dans le lit d'or adossé à la fenêtre sur le vide, retrouvant sur la joue la sensualité de la laine rêche du burnous de son grand-père qui la recouvrait, poursuivant ses rêveries jusqu'à la station Charonne, qu'elle faillit dépasser (p.14).

À fonction de mémoire, le lit de Jacques active le souvenir de celui laissé à Constantine, et permet l'irruption du passé dans le présent, de l'enfance dans l'âge adulte, de Constantine dans Paris. En opérant cette jonction, le lit contribue à maintenir Abla dans un entre-deux mondes, renforçant ainsi sa liminarité : « Je ne devrais plus le revoir, je sens qu'il va me ramener là-bas...Partager un lieu de naissance ne suffit pas à faire unir les destinées...Je ne sais plus où j'en suis...Juste une nuit dans ce lit. Le lit de mon enfance » (p.118).

Pourtant, concomitamment à sa fonction d'opposant, le lit se fait adjuvant de la quête d'Abla, grâce à la symbolique que lui confère la fiction: dans ce réceptacle, le personnage se retrouve fœtus passif, dormant au sein d'un lieu-ventre, comme on dort au sein de sa mère : « Lorsqu'elle passait quelques jours chez lui, Alain [...] attendait souvent [...] que le sommeil l'emporte la première et il se penchait sur elle, parcourant des yeux **son corps lové dans la posture fœtale** » (p. 132. C'est nous qui soulignons). À l'évidence, le lit est à Abla ce que le ventre est au fœtus, à savoir un lieu sécurisant et béatifique où l'on baigne béatement dans les eaux maternelles, nourri et logé, loin des agressions du monde extérieur. Ce fantasme du retour à la mère est directement lié à la quête de soi, puisque par le retour à l'origine, on espère (re)naître régénéré, donc guéri de ses traumatismes.

Mais ne précipitons rien. Car le lit d'or est aussi le lieu des cauchemars. Le lieu où les démons du passé resurgissent : « Certaines nuits, plus agitée dans le

sommeil, elle bredouillait d'inintelligibles mots en arabe ; il semblait à Alain qu'elle invoquait, suppliante, des noms et soudain se réveillait en sursaut, épouvantée » (pp.132-133). Souffrant de mélancolie, Abla se réveillait de plus en plus souvent la terreur sur les traits, et « un matin de façon totalement inattendue, elle se jeta dans les bras [d'Alain] : Serre-moi, serre-moi fort, j'ai peur » (p. 133). Nous avons déjà montré qu'Abla est ressentie par Alain comme une mère de substitution ; ici, c'est lui qui se fait mère consolatrice, dans un juste équilibre des choses :

Il s'exécuta simplement, en silence, lui prenant délicatement les épaules comme on console un enfant (p. 133).

Elle s'apaisait alors auprès de lui, s'endormant dans ses bras, blottie, rassurée, dans un tel sentiment de sécurité qu'elle en oubliait parfois de prendre ses cachets. Ou alors il la veillait par des caresses propitiatoires au sommeil (p.136).

Ce besoin de se faire mater trouve son origine dans un manque : Abla a perdu sa mère à un âge précoce. Cette perte semble avoir engendré un déficit affectif que seule une mère de substitution pourrait combler : « De ma mère je te disais, je ne me rappelle plus le visage, elle est morte alors que j'avais trois ans à peine...ma mère...Brusquement elle s'interrompt comme si le mot lui faisait mal à la bouche et changea de sujet... » (p.103).

Enfin, pour qui évoque le lit, la question sexuelle peut difficilement être ignorée. Cela a déjà été abordé dans notre deuxième partie, mais ce qui nous intéresse ici c'est le rôle que joue cette sexualité dans la quête initiatique d'Abla : « Juste une nuit dans ce lit. Le lit de mon enfance. [...] Un baiser qui a **réveillé mon corps...** » (p. 118). Après l'acte sexuel, le corps est comme irrigué d'une énergie vitale qui l'a sorti de sa longue léthargie. L'emploi du verbe « réveiller » est à cet égard très significatif, d'autant plus qu'il contraste avec les verbes « mourir » et « pourrir » dont use l'héroïne, dans d'autres endroits du texte, pour parler des blessures du passé : « Mon corps mourait en moi, je sentais son pourrissement chaque fin de mois » (p. 141). En somme, la sexualité apporte une promesse de renaissance, en attisant la pulsion de vie, au détriment de la pulsion de mort.

I.3. Le manuscrit des aïeuls : un objet qui tue

Selon Jean Baudrillard, « il faut distinguer dans la mythologie de l'objet ancien deux aspects : la nostalgie des origines et l'obsession d'authenticité³⁹ » (p.107). En tant qu'objet ancien, le manuscrit d'Abla ne déroge pas à la règle : « On vous l'expertisera vite, il est authentique d'évidence » (p. 39).

Le rapport d'expertise établi par la BN atteste l'authenticité du manuscrit mis en vente :

... Cette prière de Moulay Abdeslam Ibn Maschich, connue d'ailleurs sous le nom de Maschishiya, date de la fin du VI^e siècle de l'Hégire musulman au moment de l'apogée du soufisme et du culte des saints d'Afrique du Nord. La vie du saint nous est parvenue par des recueils hagiographiques mais il semble, c'est l'hypothèse en tout cas des spécialistes, que ces versets se transmettaient par l'oralité et que le premier support écriture date seulement du X^e siècle, cité par des chroniqueurs mais dont on n'a jamais trouvé la trace. Moulay Abdessalam n'a pas créé de tariqa. C'est le saint Abu Hassan Al Chadyli, fondateur de la célèbre confrérie, qui fut son disciple au mont Alam, qui aurait fait le premier parchemin de ce texte.

L'épigraphie de Sidi Kebir Belhamlaoui, ancêtre de la zawiya du même nom, atteste par la date et la formule de l'inscription du colophon que cette prière mystique, une allégorie, sert de transmission du Sîr (le secret) si cher au soufisme. Cette pièce, outre ses qualités esthétiques d'une très grande beauté, constitue un document inestimable pour la collection... (p.66, la typographie du texte est respectée).

Dès le début, la pièce fascine par son authenticité, par son ancestralité et par sa qualité « esthétique » (p. 112) qui lui confère son statut d'œuvre d'art. La conservatrice adjointe de la Bibliothèque Nationale la qualifie de « merveille » : « Pardonnez mon indiscrétion, mais qu'est-ce qui vous pousse à vous séparer d'une telle merveille ? » (p. 39). Plusieurs autres personnages usent du même terme pour dénommer le manuscrit : « Alors, votre merveille ? » (p.37) demande Alain, « Et bien ! si l'on examinait cette merveille dont Mme Quesdon m'a dit de si belles choses [...] ? » (p.187) propose Trakian, le commissaire-priseur.

Grâce à sa structure cumulative, la répétition (« Une merveille, une merveille ! » (p. 39)) a une portée illocutoire de valorisation de l'objet décrit. De plus, ce procédé aide au martèlement de l'opinion exprimée, ce qui génère un effet de mise en relief. Notons, enfin, que ces commentaires évaluatifs très

³⁹ Jean, Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 107.

positifs se voient confortés par une série d'expressions déterminant une évaluation qualitative également très valorisante : « Eh bien ! le joyau ? » (p.38), « Magnifique, ma-gni-fique ! Une pièce superbe » (p.189), « ce manuscrit admirable » (p.192), « un manuscrit si exceptionnel » (*Ibid.*), « une pièce unique » (*Ibid.*).

Tous ces qualificatifs nous indiquent que non seulement nous sommes en présence d'un objet de valeur, mais qu'en plus le manuscrit décrit ne se tient pas en retrait, en position d'arrière-plan, secondaire et discrète. Au contraire, il ne laisse personne indifférent, et tient une place prépondérante, dans le récit. Mais s'il intéresse le commissaire-priseur pour sa valeur marchande (« Je l'acquerrai moi-même et le mettrai en vente plus tard » (p.193)), les spécialistes du Maghreb à la BN en tant que pièce d'une collection (« La conservatrice rappelait l'importance du Fonds des manuscrits arabes de la BNF [...]. Elle souhaitait vivement que *le manuscrit [...] prenne place auprès des 7240 pièces de la collection* » (p.146, l'italique est dans le texte)), c'est son caractère mystique et sa valeur symbolique qui comptent pour Abla :

je voulais simplement vous dire que ce manuscrit n'est pas seulement une chose, un objet... Elle tendit la main vers le verre que lui servit Jacques et poursuivit d'une voix étouffée, s'entendant à peine parler : Il est pétri de la boue de ma terre de naissance, c'est peut-être de ça que je veux me défaire, me libérer... Un pays, Une parabole... (p.191).

Le manuscrit est avant tout un symbole identitaire. Sa « légendaire provenance » (p.27) le dote d'un coefficient mythique. C'est ce qui manque aux objets ordinaires, qui n'existent qu'à l'indicatif, à l'impératif pratique, s'épuisant dans leur finalité d'usage⁴⁰ :

[...] ces écritures sont mes racines, l'enchevêtrement de mes origines, qu'est-ce qu'il y comprendra, votre collectionneur ? Ah ! comprendre... Qu'y a-t-il à comprendre dans ce livre dont le propos n'appartient plus à personne, pas même à celui à qui on l'attribue ? Que va acheter votre collectionneur si ce n'est un support, un vieux parchemin ? Et, dans son comportement, sa langue se mit à rouler les *r* comme si elle se glissait sur sa langue autre (p.191).

⁴⁰ Jean, Baudrillard, *Le système des objets*, *op.cit.*, p. 106.

Ces lignes nous font dire que le manuscrit assure une fonction allégorique : une allégorie n'est-elle pas la matérialisation d'une idée abstraite ? Ainsi, le livre incarne dans sa matérialité même les idées abstraites que sont les origines et l'identité ; autrement dit, il est un objet-allégorie. Ce dernier fait écho au titre du roman (*La Nuit des origines*), voire à l'œuvre elle-même qui, hybride et intertextuelle, peut être comprise comme la manifestation allégorique d'une identité rhizomatique : « Oh, après tout, nous venons tous de la nuit des origines, et qui en connaît le commencement ? » (p.143).

Le manuscrit-allégorie contient donc une mise en abyme. Mais pourquoi parlons-nous d'une identité rhizomatique ? Parce que les termes employés pour décrire l'objet en question (« généalogies compliquées » (p.190), « ces lignes en patte de chat » (*Ibid.*), « enchevêtrement de mes origines » (p.191), « l'énigme de ses écritures » (*Ibid.*), « ce livre dont le propos n'appartient plus à personne » (*Ibid.*)) suggèrent fortement l'idée d'une identité hybride, complexe, irréductible à une seule facette ou à une origine unique, comme le rhizome⁴¹ deleuzien.

Glissant emprunte à Deleuze son concept pour évoquer les liens entre les cultures :

La notion de rhizome maintiendrait [...] le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre⁴².

D'après cette définition, « l'identité-rhizome » repose sur la capacité de se construire une personnalité ouverte, mouvante, au carrefour de soi et des autres. Or, tout le drame d'Abla consiste dans le fait d'être constamment prise entre

⁴¹ Le rhizome est une métaphore végétale que Deleuze et Guattari opposent à l'image « arbre-racine ». Dans l'introduction générale de sa thèse de doctorat, Faïza Idir écrit que : « Le rhizome est en effet une critique de la notion de racine unique. Pour nos philosophes, la nature elle-même n'obéit pas à un fonctionnement dichotomique (haut vs bas), car les racines du rhizome sont pivotantes et ont de nombreuses divisions, circulaires et non pas seulement verticales. Le rhizome n'a donc pas de centre et s'oppose au "totalitarisme" de la racine et de l'arbre. » (Faïza, Idir, *La quête de soi dans Le Chien d'Ulysse et La Kahéna de Salim Bachi*, thèse de doctorat sous la direction de Mohamed Ismail Abdoun, université Alger 2, juin 2018, pp. 16-17.)

⁴² Edouard, Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

deux extrêmes : la volonté de se défaire totalement de ses origines et le désir (parfois inconscient) de s'y enfermer :

À son arrivée à Paris elle avait mis du temps à comprendre pourquoi, malgré son désir de mettre de la distance avec son pays, elle retournait si souvent aimantée par ce quartier qui le lui rappelait. Elle se rendit compte qu'à son insu elle était immanquablement attirée par les lieux pareils à ceux qu'elle a tant voulu fuir et qu'elle cherchait là sur les visages de ses compatriotes immigrés (p.107).

Nous retrouvons cette même ambivalence dans la relation entretenue avec le manuscrit. Alors qu'Abla affirme vouloir le vendre, elle sombre dans un état proche de la folie, à chaque fois qu'elle s'en sépare ou que quelqu'un s'y rapproche. Ces extraits en témoignent :

Extrait 1

C'est vrai, au fait, pourquoi voulez-vous le vendre, vous avez tant de chagrin à vous en séparer, si c'est un besoin d'argent je peux vous dépanner, en emprunter à Jacques, c'est un seigneur, vous savez ? Merci, mais je ne le sais pas moi-même... Ajoutons : C'est comme vendre ma famille, peut-être me libérer de ce foutu pays, je ne sais pas (p. 40).

Extrait 2

J'ai fait un cauchemar. Je voudrais revoir mon manuscrit. J'ai peur de m'en défaire. Tu l'as rangé où ? (p.123).

Abla pense pouvoir, au moyen de la vente du manuscrit, se libérer de son passé, de sa famille, de son pays, bref, de ses racines. Mais les efforts investis dans les démarches entreprises sont annihilés par l'excès de dépendance dont elle fait preuve vis-à-vis de son héritage. Cette dépendance signale que le manuscrit agit au lieu d'être manipulé par sa propriétaire, comme tout autre objet. Il acquiert un rôle actif et prend, du même coup, le contrôle des péripéties, à côté du lit d'or. Abla perd ainsi (progressivement) sa capacité à prendre en main son existence pour incarner une sorte de témoin passif de sa propre vie : « Elle fit un mouvement, cherchant son manuscrit et s'aperçut qu'elle l'avait laissé là-bas, chez lui. Désespérée, elle fut prise d'un sentiment de vide, une langueur mélancolique, qui annihile toute envie de quitter le lit » (p.118).

Notre personnage semble céder à un « appel » de l'objet. « C'est d'ailleurs une coutume aux Puces : on dit que certains objets ne veulent pas nous quitter, ils *nous appellent* » (p. 72. L'italique est dans le texte). Ainsi, pour Abla, le manuscrit devient une personne, le fils qu'elle n'a pas eu :

Ce manuscrit est un peu comme l'enfant que je n'ai pas eu, mon grand-père me l'a promis pour sa succession le jour de mon divorce...*Allahouma, Ô mon Dieu, noie-moi...* (p. 142).

Elle s'accouda sur le lit et s'empara de son manuscrit grand ouvert, le berçant comme un enfant dans ses bras (p. 178).

Abla trouve dans son manuscrit une compensation/consolation à sa stérilité et développe ainsi pour lui l'amour d'une mère pour son bébé. Ici, on ne peut que reprendre les termes de Baudrillard quand il dit : « si chaque objet est, par sa fonction (pratique, culturelle, sociale) la médiation d'un *vœux*, il est aussi [...] l'exposant d'un *désir*⁴³. » Dans le cas de notre héroïne, ce désir ou le fantasme de maternité est tel, que sujet et objet finissent par fusionner totalement, soulignant *ipso facto* la dépendance de l'un vis-à-vis de l'autre :

Voyez-vous, ce manuscrit pourrait devenir une pièce d'un collectionneur, mais pour moi, comment dire ? Il fait partie de moi, ces lignes en patte sont mes veines et artères et la main de mon aïeul graphiée sur ce colophon est comme l'empreinte de son pouce sur une carte d'identité, ainsi qu'on signe chez moi un testament [...] (p.190).

Cette soumission totale au manuscrit, outre le fait qu'elle confirme la réification du personnage, montre qu'Abla est prisonnière de ses racines : « il lui arrivait [...] d'emporter avec elle son manuscrit, comme une peau dont elle ne parvient pas à se défaire. » (p.134). Dans *Origines*, Maalouf refuse cette conception tribale de l'identité, à travers le rejet du terme « racines » :

Je n'aime pas le mot « racines », et l'image encore moins. Les racines s'enfouissent dans le sol, se contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans les ténèbres ; elles retiennent l'arbre captif dès la naissance, et le nourrissent au prix d'un chantage : « Tu te libères, tu meurs ! » [...] Pour nous, seules importent les routes. [...] À l'opposé des arbres, les routes n'émergent pas du sol au hasard des semences. Comme nous, elles ont une origine. Origine illusoire, puisqu'une route n'a jamais de véritable commencement ; avant le premier tournant, là derrière, il y avait déjà un tournant, et encore un autre. Origine insaisissable, puisqu'à chaque croisement se sont rejointes d'autres routes, qui venaient d'autres origines. S'il fallait prendre en compte tous ces confluent, on embrasserait cent fois la Terre⁴⁴.

Maalouf plaide ici pour une identité rhizomatique, dans le sens prôné par Glissant. Pour lui, se confiner dans une conception tribale de l'identité, vénérer ses racines à l'exclusion de toute autre appartenance, c'est être porteur d'une

⁴³ Jean, Baudrillard, *Le Système des objets*, op.cit., p. 137.

⁴⁴ Amine, Maalouf, *Origines*, Paris, Grasset, 2004, p.7.

« identité meurtrière ». Les individus en situation d'exil, comme Abla, sont parmi les plus exposés à ce risque :

S'il y a une seule appartenance qui compte, s'il faut absolument choisir, alors le migrant se trouve scindé, écartelé, condamné à trahir soit sa patrie d'origine soit sa patrie d'accueil, trahison qu'il vivra inévitablement avec amertume, avec rage⁴⁵.

Si nous lisons le personnage d'Abla à la lumière de ces réflexions, nous pourrions affirmer qu'elle est porteuse, malgré elle, d'une identité meurtrière. Car, en dépit de son désir de faire table rase du passé, de jouir pleinement de la vie à Paris, au fond, seules ses racines comptent, pour elle. C'est son grand-père maternel qui lui a inculqué cette vision réductrice des choses :

Elle mit un long moment à s'endormir, psalmodiant, ressassant encore et encore sa prière, la répétant par bribes ainsi qu'elle l'apprenait enfant chaque nuit dans le lit d'or et qu'elle le récitait en bouts rimés au réveil à son grand-père. *Allahouma Ô mon Dieu, bénis la parenté...*

Pourquoi la parenté, Sidi ? Parce que chacun est fait du bois de sa naissance. Le nôtre vient de loin, d'un arbre qui a planté ses racines il y a plus de mille ans. Tu apprendras tout cela, ma fille, en récitant tous les jours ce livre de nos aïeux (p.81, l'italique est dans le texte).

Affirmer sans la moindre réserve, sans introduire aucune nuance, que « chacun est fait du bois de sa naissance » ne peut qu'être extrêmement dangereux, car

cela suppose qu'il y a, « au fin fond » de chacun, une seule appartenance qui compte, sa « vérité profonde » en quelque sorte, son « essence », déterminée une fois pour toutes à la naissance et qui ne changera plus ; comme si le reste, sa trajectoire d'homme libre, ses convictions acquises, ses préférences, sa sensibilité propre, ses affinités, sa vie, en somme, ne comptait pour rien⁴⁶.

Profondément marquée par cette vision simpliste, Abla n'a jamais pu se libérer pour aller sereinement à la rencontre de l'Autre. Bien entendu, nous ne voulons pas dire par là qu'elle aurait dû vendre son manuscrit avec toute sa charge symbolique, non. Mais il ne fallait pas qu'elle s'en fasse la prisonnière : c'est la condition première d'une reconstruction possible :

Un quart de million comme prix de réserve, qu'en pensez-vous, chère amie ? Mais Abla était ailleurs depuis longtemps. Impassible devant son pathos, mutique, absente. [...] Alors, soudain, avec une violence inouïe, défaisant sa coiffure, elle se

⁴⁵ Amin, Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, 2013 [1998], p.48.

⁴⁶ *Id.*, p. 8.

leva en hurlant, et s'enfuit en emportant son manuscrit. [...] Aux enchères ! Mes ancêtres à l'encan ! Infamie ! (p. 193 et p. 195).

Rongée par le remords d'avoir essayé de vendre le manuscrit des ancêtres, Abla se suicide. Cela confirme nos analyses précédentes : s'il y a une seule appartenance qui compte, si le personnage est sommé de choisir entre terre d'accueil et pays natal, alors il ne pourra se libérer qu'en se donnant la mort. C'est en ce sens que nous parlions d'une identité meurtrière.

Les ancêtres redoublent de férocité. Mais le constat qui peut être formulé à cet endroit du texte (sa fin) concerne la question essentielle qui se trouve en son fondement. Nous pouvons, pour la formuler, emprunter les termes de Glissant dans *Poétique à une introduction du divers* : « Comment être Soi sans se fermer à l'Autre, et comment s'ouvrir à l'Autre sans se perdre soi-même ⁴⁷? »

Il est aussi question de mieux comprendre la nécessité, pour les exilés, de gérer la conciliation entre le passé et le présent vécu dans un pays étranger.

Enfin, le suicide d'Abla confirme sa liminarité. Car, la faire tuer au moment où elle allait vendre son manuscrit, c'est mettre l'accent sur son impossibilité à quitter les marges pour être agrégée pleinement à un monde nouveau, avec un statut nouveau :

Extrait 1 :

Abla vivait cloîtré, et l'air vicié de la chambre ajoutait à sa dérégulation. Elle finit par occuper tous les coins comme un détenu de longue durée s'habitue à sa cellule (p.169).

Extrait 2 :

Alain serra entre ses mains le cartable de cuir usé contenant les papiers d'Alba. Très tôt le matin, le jour peinant encore à se lever, il s'était rendu à la morgue, pour la voir une dernière fois ; il l'avait longtemps regardée puis soudain, par un geste qu'il ne comprendra sans doute jamais – peut-être simplement comme on jette une rose dans un tombeau encore ouvert – il avait déposé dans le cercueil, avant qu'il ne soit scellé, le manuscrit que les services de l'hôpital lui avaient remis avec les effets : Vous êtes certainement de la famille ! Et il ressassait cet énigmatique sourire gravé sur son visage dans la mort (p.203).

⁴⁷ Edouard, Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 20.

Abla n'accède pas au stade final du rite, qui reste ainsi inaccompli, mais à défaut de passer elle-même à un nouveau statut, elle fait passer les autres : le manuscrit échappe à la société marchande où tout est échangeable, négociable, et Alain, en accompagnant la dépouille de sa bien-aimée, se retrouve soudain face à face avec Constantine, sa ville natale, la part manquante de son identité, comme un « complot de la destinée » : « Jamais je ne pensais que j'y retournerais. Un complot de la destinée » (p.205).

II. Aïcha : un personnage resté en enfance

Après avoir mis l'accent sur la liminarité du personnage d'Abla, nous nous proposons d'étudier, dans la même perspective, la trajectoire narrative d'Aïcha. Mais l'œuvre n'étant pas la même, un surplus d'information, concernant nos notions théoriques, s'impose. Selon Scarpa,

[Le personnage liminaire] fait trembler les lignes de partage sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social et qui se jouent précisément dans les espaces-temps de la marge où s'explorent les limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage.

Ces catégories paradigmatiques peuvent se recouper partiellement et produire d'autres relation de symétrie et de dissymétrie (visible/invisible, raison/folie, enfance/état adulte, étranger/autochtone, etc⁴⁸).

Dans *Un oued, pour la mémoire*, la construction de l'identité d'Aïcha se fait précisément dans l'exploration des limites entre les vivants et les morts, entre l'enfance et l'état adulte. Nous montrerons donc que cette femme-blessure offre l'image d'un personnage resté en enfance, mais qu'elle est, en raison de la relation qui l'unit à son défunt grand-père, « une non initiée sur-initiée » :

Grand-père avait eu tort de lui offrir son rêve comme seule échappée. Elle y avait adhéré sans s'inquiéter du reste, sans gravir un à un tous les échelons qui doivent y mener et toute sa vie, il lui avait fallu faire le chemin inverse (p. 109).

II.1. Le vieil immeuble de la rue en pente : un espace matriciel

Le motif de la maison ancienne tend à devenir un véritable *topos*, dans la littérature algérienne contemporaine : pensons, par exemple, à *La Kahéna*⁴⁹ de

⁴⁸ Marie, Scarpa, « L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », in *Multilinguales*, N°1 : *Pratiques littéraires, linguistiques, pédagogiques, didactiques et médiations culturelles contemporaines*, Université de Béjaïa, 2013, pp.16-17. Disponible à l'adresse : <http://www.univ-bejaia.dz/documents/multilinguales/1%20SCARPA%20Marie.PDF>

Salim Bachi, à « *Dar El Bhar* » dans *L'Enfance est ma demeure*⁵⁰ de Yamilé Ghebalou, à la maison qu'occupe Lamia⁵¹ dans *Harraga* de Boualem Sansal et, enfin, à la villa blanche, où retourne Berkane, dans *La Disparition de la langue française*⁵² d'Assia Djebar. Avec *Un oued, pour la mémoire*, Fatéma Bakhâï nous offre un récit où ce *topos* est énormément exploité, puisque le vieil immeuble de la rue en pente joue un rôle prépondérant dans la vie d'Aïcha jusqu'à devenir le creuset de sa quête identitaire : « Mon immeuble s'en va, mon refuge, mes souvenirs, mon passé n'auront plus de murs pour les abriter » (p.112).

Aïcha vit en parfaite symbiose avec son immeuble, suivant une vieille tradition littéraire qui veut que l'habitation soit à l'image de son propriétaire⁵³ : « Il est devenu commun depuis Balzac de considérer que le décor est à l'image d'un personnage, qui l'influe sur lui et le façonne⁵⁴ », affirme Jean-Pierre Goldenstein. En effet, tout comme son immeuble qui s'écroule, le corps d'Aïcha est un corps qui s'effondre :

Ce qu'elle redoutait pour ses murs était dans sa poitrine. Une douleur pointue comme un zigzag tranchant, de la ceinture à l'épaule, le temps d'un soupir qui se bloque dans la gorge et ces battements fous d'un cœur qui s'emballe, un brouillard épais derrière les paupières lourdes et puis plus rien... (p.81).

Le vieil immeuble agonisant implique Aïcha, de même qu'Aïcha, vieille et malade, implique l'immeuble. Le personnage s'en va donc en temps que son espace :

[...] les vieilles maisons sont comme les vieilles personnes. Elles n'aimaient pas être brusquées, elles ne supportent pas d'être bousculées, elles n'ont plus assez de forces ni pour résister, ni pour lutter et le pire, c'est que parfois elles n'en ont plus envie (p.87).

Tel un miroir, l'immeuble vieillissant permet une représentation spatiale de soi, c'est-à-dire qu'il fournit à Aïcha l'espace nécessaire à

⁴⁹ Salim, Bachi, *La Kahéna*, Paris, Gallimard, 2003.

⁵⁰ Yamilé, Ghebalou, *L'Enfance est ma demeure*, Tizi-Ouzou, Editions Frantz Fanon, 2016.

⁵¹ Cf.: Boualem, Sansal, *Harraga*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 26-27.

⁵² Assia, Djebar, *La Disparition de la langue française*, Alger, Hibr Éditions, 2014 [2003].

⁵³ Nous pensons en particulier à Madame Vauquer et sa pension, dans *Le Père Goriot* de Balzac.

⁵⁴ Jean-Pierre, Goldenstein, *Lire le roman*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2005, p. 113.

l'expression/exploration de son intériorité tourmentée : « Une maison, c'est l'accès à soi-même⁵⁵ », nous dit Yamilé Ghebalou. C'était déjà la vision de Bachelard, dans sa *Poétique* : « il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime⁵⁶ ».

Outre cette corrélation entre l'espace du dehors et l'espace du dedans, l'immeuble constitue un refuge, un abri, un lieu de repos pour Aïcha : « Il y avait autre chose que Aïcha présentait, qu'elle sentait là à sa portée, quelque chose d'insaisissable, d'indéfinissable, une quiétude, un accord, une plénitude » (p.78). Longtemps privée de son immeuble, Aïcha s'y enferme maintenant, « avec le sentiment nouveau d'une liberté conquise » (p.59). Tout se passe comme si en se réappropriant l'immeuble de la rue en pente, le personnage retrouvait l'état de bonheur dévolu à l'enfant-fœtus dans le tréfonds maternel. L'immeuble perpétue ainsi l'expérience de l'espace primitif et acquiert, du même coup, la valeur d'un espace matriciel : « Pourquoi quitter la tiédeur du lit, la pénombre reposante de la chambre [...], à quoi bon s'efforcer de créer l'avenir alors que seul le passé gardait quelques attraits ? » (p.83).

Par ailleurs, il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit d'un espace s'acheminant vers la mort. S'il offre donc son enveloppe protectrice à Aïcha, c'est précisément comme paradis perdu : « L'immeuble s'en allait, tout doucement, il s'en allait et c'est tout ce que Aïcha ressentait vraiment » (p.112).

Aïcha aime sa solitude. Et dans cette réclusion, nous retrouvons la synthèse « paradis-prison⁵⁷ » dont parle Bachelard :

Ils étaient tous partis et Aïcha **éprouvait du plaisir à refermer sa porte**. Un moment elle resta immobile dans le hall vide qui renvoyait encore les mille vibrations des adieux bruyants, des recommandations inutiles, du tumulte des

⁵⁵ Yamilé, Ghebalou, *op.cit.*, p. 92.

⁵⁶ Gaston, Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Édition numérique réalisée en 2012 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, p.27. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca/>

⁵⁷ Gaston, Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* [1948], Édition numérique réalisée en 2016 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, p.111. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca/>

départs **comme si la séparation devait durer longtemps**, comme s'ils partaient pour des terres lointaines. Le déclic de la serrure qui s'enclenche fit de nouveau parcourir en elle **le frisson de la liberté retrouvée** (p.85. Nous soulignons).

Depuis toujours, la prison est considérée comme un espace dysphorique, engendrant aliénation et frustration. Mais Bakhaï confère à l'espace clos de la maison-prison une valeur nettement positive, dans le sens où elle favorise l'expression du Moi, un retour sur soi et un questionnement du passé.

En s'enfermant dans son immeuble, Aïcha se replonge en effet dans son enfance. Et c'est alors que le lecteur découvre la véritable raison de son « déchirement » (p.46). Celui-ci n'est pas dû à une quelconque maladie chronique, ni même au départ de son époux, comme le pense tout son entourage, mais plutôt à la perte de son grand-père auquel elle était tant attachée :

Cette année-là, Aïcha fut obligée, pour la première fois de consulter un médecin. Sa famille avait découvert le mal. L'absence de l'époux avait, pensèrent-ils tous, brisé la mère et le courage de Aïcha s'en trouva agrandi. Elle seule savait que la déchirure était bien plus ancienne (p.49).

Un détour par la psychanalyse freudienne est susceptible de nous apprendre qu'Aïcha est en situation de deuil, à la suite de la perte de son grand-père. Freud définit ce trouble pathologique à la fois par opposition et par comparaison à la mélancolie :

[...] le deuil présente les mêmes traits [que la mélancolie] sauf un seul : le trouble du sentiment d'estime de soi manque dans son cas. En dehors de cela, c'est la même chose. Le deuil sévère, la réaction à la perte d'une personne aimée, comporte le même état d'âme douloureux, la perte de l'intérêt pour le monde extérieur (dans la mesure où il ne rappelle pas le défunt), la perte de la capacité de choisir quelque nouvel objet d'amour que ce soit [...], l'abandon de toute activité qui n'est pas en relation avec le souvenir du défunt⁵⁸.

Tous ces symptômes sont aisément identifiables, dans *Un oued, pour la mémoire*. La perte de l'intérêt pour le monde extérieur se traduit, chez Aïcha, par son goût pour la solitude ainsi que par sa tendance au silence et à l'enfermement : « Grand-mère [Aïcha] était une île que [l'on] n'arrivait pas à aborder » (p. 98). La perte de la capacité d'aimer se donne à lire à travers notamment la banalisation de son mariage : « l'homme qui un soir d'été souleva son voile de

⁵⁸ Sigmund, Freud, « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », in *Sociétés*, N° 86, Avril 2004, p.8. Article disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-7.htm>

jeune mariée [...] n'était pas méchant, non, mais il n'était rien d'autre » (p.37). Quant à la dernière caractéristique, nous pouvons dire qu'effectivement Aïcha se détourne de toute activité qui n'est pas en relation avec le souvenir de son grand-père. En témoigne sa déterritorialisation fréquente dans la lointaine enfance, moyennant sa mémoire, ses rêves et ses pensées :

Grand-père s'en est allé et dans ce corps qui me harcèle, **je me sens toujours petite fille émerveillée**, écoutant sans me lasser les histoires d'un vieil homme qui sentait l'alfa et l'osier. Grand-père, lui aussi, dans son vieux burnous sans couleur revivait l'oued, les séguias et les moulins (p.108. Nous soulignons).

Dans cet extrait, Aïcha reconnaît sa liminarité, puisqu'elle se décrit comme étant restée en enfance. Mais si son incapacité à franchir les seuils qui font grandir fait d'elle une mal initiée, Aïcha, est, en même temps, sur-initiée, par la possession d'une mémoire ancestrale et par sa parfaite maîtrise de l'histoire de sa ville :

Il ne restait plus à Aïcha qu'à accrocher ses rêves sur ses seuls souvenirs. [...] Grand-père avait eu tort de lui offrir son rêve comme seule échappée. Elle y avait adhéré sans s'inquiéter du reste, sans gravir un à un tous les échelons qui doivent y mener et toute sa vie, il lui avait fallu faire le chemin inverse (p.109).

Les pensées d'Aïcha sont irrémédiablement tournées vers le passé. Le souvenir de son grand-père reste vivace dans son esprit. La mort de ce vieillard représente pour elle la perte irrémédiable d'un temps de charmes où la parole conteuse tenait une grande place :

Grand-père était parti. Il l'avait laissée seule et démunie. Il n'y avait plus personne pour lui montrer le vrai chemin. Il n'y avait même plus de choix. Trop de misère ! Trop d'ignorance ! Qui allait s'attarder aux émois d'une petite fille qu'un vieillard encombrant avait sortie de l'ombre ! (pp.108-109).

II.2. La rue en pente : chronotopie et initiation

Dans son étude sur les « Formes du temps et du chronotope », Bakhtine affirme que « 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 lui⁵⁹ ». Du roman grec au

⁵⁹ Mikhaïl, Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978 [1975], p. 249.

roman picaresque espagnol, en passant par le roman de chevalerie, les exemples d'œuvres où ce type de chronotope joue un rôle majeur ne manquent pas : « On comprend donc l'importance thématique de la route pour l'histoire du roman⁶⁰ » conclut Bakhtine.

Comme l'avait montré Mitterand, *Germinal* peut bien servir d'illustration aux observations du théoricien russe, puisque, dans ce roman, la route est à la fois, « le vecteur de la quête⁶¹ » (Etienne a dû emprunter la route pour chercher une nouvelle embauche), « le lieu de la rencontre initiatique⁶² » (la rencontre de Bonnemort marque l'initiation d'Etienne à la vie de la mine) et « la ligne de communication imposée qui unit l'espace privé du coron et l'espace du travail, le carreau de la mine, et dont les kilomètres rythment les allers retour des mineurs aussi bien que le cours du temps quotidien⁶³».

Dans le prolongement de ces considérations, nous nous proposons d'examiner la représentation du chronotope de la route chez Bakhaï, afin de rendre compte de son importance au regard de la quête initiatique d'Aïcha.

Si toute route romanesque n'est pas nécessairement un chronotope⁶⁴, la route par laquelle on arrive dans le vieil immeuble d'Aïcha recèle plusieurs marques de « chronotopie⁶⁵ ». D'abord parce qu'elle est la voie d'accès à l'espace principal du récit et qu'elle entre dans la formation de son désignateur descriptif : « Il avait eu ses heures de gloire, le vieil immeuble **de la rue en pente** » (p.7). L'histoire de la rue et de l'immeuble sont si intimement associées qu'Aïcha ne peut imaginer l'un sans l'autre :

Aïcha essayait d'imaginer la rue en pente sans le vieil immeuble qui en marquait la fin. C'était difficile car toujours s'imposaient à elle le talus couvert de broussailles,

⁶⁰ *Id.*, p.385.

⁶¹ Henri, Mitterand, « Chronotopies : la route et la mine », dans *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, PUF, coll. Écrivains, 1990, p. 191.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Ainsi que le suppose Mitterand dans l'*op.cit.*, p. 190.

⁶⁵ *Ibid.*

l'oued, ses galets, ses jardins et ses moulins et puis grand-père tendant sa canne devant elle, le temps du passage d'une calèche sur les pavés glissants. C'était les vieilles images qui revenaient toujours, celles qu'elle connaissait si bien. Mais la rue en pente, demain, sans le vieil immeuble qui doucement s'affaissait, n'arrivait pas à prendre forme (p.94).

Ensuite, la rue en pente est représentée comme un espace d'initiation. Car c'est dans cette rue qu'Aïcha a reçu ses premières leçons d'histoire, agrippée à son grand-père :

La rue, nouvellement tracée et pavée, s'offrait à tous ceux qui, venant du port, voulaient se rendre sans encombre en « ville nouvelle » ou aux douars alentour. Mais ce vieillard et cette petite fille ne pouvaient se confondre dans la masse de tous les passants, [...] sur le talus encore livré aux broussailles qui faisait face à la grande porte d'entrée, le vieillard s'arrêtait invariablement et, les deux mains posées sur sa canne, les yeux sur l'immeuble et au-delà, il parlait, parlait avec plus d'énergie qu'on ne l'en aurait cru capable et la petite fille écoutait, attentive et sérieuse. Elle devait parfois poser quelques questions et le vieillard, encouragé, reprenait avec plus de passion, semblait-il, accompagnant ses mots de petits gestes courts qui désignaient un point devant, au-delà ou au centre même de l'immeuble de la rue en pente (pp.15-16).

Le vieillard fait fonction de guide ou d'initiateur. Homme-mémoire, c'est lui qui transmet à Aïcha l'histoire de l'oued, de Djaffar et des deux lionceaux. La répétition du verbe parler (« il parlait, parlait avec plus d'énergie qu'on ne l'en aurait cru capable ») et le recours au mode itératif (« La scène s'était répétée tant de fois et pendant de si nombreuses années » (p.16)) témoignent de l'abondance de sa parole. L'énergie dont il fait preuve et le grand intérêt que lui témoigne sa petite-fille nous indiquent que l'histoire racontée est très importante : c'est celle de la légende tribale. On peut ainsi aisément repérer dans l'œuvre l'extension de la parole contique à un passé mythique et légendaire d'Oran :

Je t'en prie grand-père, que Dieu te garde, raconte-moi, raconte-moi ! » Alors le vieil homme, rassuré, s'éclaircissait la voix et lissant ce qui lui restait de barbe entreprenait de renouer avec ces temps anciens que la petite fille, éblouie, imaginait comme un âge d'or dont elle serait à jamais exclue (p.17).

Gardien privilégié d'un trésor unique, la culture orale ancestrale, le vieillard fait découvrir à Aïcha, elle aussi non initiée à « la raison graphique⁶⁶ » (car non

⁶⁶ Les spécialistes de l'ethnocritique opposent en effet la culture de l'oralité traditionnelle et la modernité de la culture des écrits. En guise d'exemple prototypique, ces mêmes spécialistes citent toujours le roman de Balzac, *Le Colonel Chabert*, qu'ils qualifient du roman de « la littératie ». Pour plus d'informations sur la raison graphique, se rapporter à : Jack, Goody, *La raison graphique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979. Pour un exemple de développement ethnocritique de ces travaux, on peut se référer à la contribution de Jean-Marie Privat et de Marie Scarpa, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littératie »,

scolarisée), le plaisir des mots et l'amour des contes : « lire d'abord par l'oreille !⁶⁷ » dirait Zaoui. Privé du faire (pour récupérer son héritage confisqué), le vieillard possède donc le dire. Quant à sa petite-fille, elle devient dépositaire d'un savoir qui aurait pu profiter à l'architecte du vieil immeuble :

Et puis, un oued cheminait-il sous l'immeuble de la rue en pente ? [...] Il aurait pu interroger les vieillards qui ne peuvent perdre le souvenir d'un oued de leur enfance. Mieux que son ami le géologue, Aïcha et son grand-père auraient pu lui dire l'oued des jardins et des moulins (p.24).

Vers la fin du texte, l'oued de Djaffar resurgit à l'endroit où l'immeuble avait été bâti. La « rue en pente où l'histoire commençait » (p.16) prend alors un autre aspect que celui qu'elle a longtemps revêtu. Elle est, à cet égard, « profondément marquée par le cours du temps historique, par les empreintes et les signes de son écoulement⁶⁸ » :

La côte est dure à gravir et ses halètements lui brouillaient même la vue. Encore un pas et puis un autre, l'immeuble est là, l'immeuble n'est plus là. Mais il y a grand-père, là-haut, sur le talus couvert de broussailles. Ce n'est plus le vieillard courbé sur sa canne d'olivier. Il est beau, il est grand, il est jeune (p.125).

La résurgence de l'oued nous semble extrêmement révélatrice de l'importance de la quête des origines pour le personnage d'Aïcha : « Aïcha a pris son voile et s'est glissée le long des rues vers la pente de son histoire » (p.125). L'oued, c'est la propriété des ancêtres, de la population indigène, et par conséquent des figures historiques et mythiques. Aïcha s'y laisse mourir : « – Oh ! grand-père ! tu m'as attendu cette fois ! » (p. 126).

Aïcha est vraiment une créature faite pour mourir dans l'eau, c'est pourquoi elle nous rappelle la figure d'Ophélie : « Des semaines, il fallut des semaines pour que l'oued cesse de charrier ses galets dans les rêves troublés de Aïcha » (p. 83). Nous nous proposons de développer ce point dans les lignes qui suivent.

dans Privat, Jean Marie et Scarpa, Marie (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, pp.161-206.

⁶⁷ Amin, Zaoui, « Lecture, liberté et citoyenneté », dans *Un Incendie au Paradis !*, Alger, Tafat, 2016, p.33.

⁶⁸ Mikhaïl, Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope », dans *Esthétique et théorie du roman, op.cit.*, p. 385.

II.3. Aïcha et le complexe d'Ophélie

Bachelard distingue deux images fondamentales de la rêverie des eaux de la mort : la première consiste en le « complexe d'Ophélie », la seconde a trait au « complexe de Caron ».

Ophélie est un personnage de la tragédie de Shakespeare intitulée *Hamlet*. Ce personnage féminin meurt dans une rivière, doucement, sans éclat⁶⁹. Le complexe d'Ophélie correspond précisément à cette image de la jeune fille qui se complaît à mourir dans l'eau :

Ophélie pourra [...] être pour nous le symbole du suicide féminin. Elle est vraiment une créature née pour mourir dans l'eau, elle y retrouve comme dit Shakespeare, « son propre élément ». L'eau est l'*élément* [...] du suicide masochiste. L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que *pleurer* ses peines et dont les yeux sont si facilement « noyés de larmes⁷⁰ ».

Aïcha est possédée par le même complexe. Dès le début, elle manifeste un intérêt profond pour l'oued de Djaffar dont l'histoire lui est contée par son grand-père :

Je t'en prie grand-père, que Dieu te garde, raconte-moi, raconte-moi ! » [...]

– C'est là, disait le vieillard en désignant l'immeuble de la rue en pente, c'est là que Djaffar a bâti sa maison au bord de l'oued. C'était la première maison de la ville [...]. La petite fille écarquillait les yeux et tentait de retrouver, à travers les murs épais de l'immeuble qui lui faisait face, une petite maison de torchis au milieu des fourrés et cet aïeul mythique suivi de deux lions fauves au bord de l'oued.

–Et l'oued demandait-elle (p. 17).

L'évocation de l'oued mythique enthousiasme Aïcha ; en insistant auprès du grand-père pour qu'il lui raconte son histoire, elle exprime son désir d'être extraite de son monde d'enfant pour être projetée dans une spatio-temporalité où l'élément aquatique règne en maître. Ainsi, nous pouvons dire que Aïcha fait de l'eau son élément, dès son jeune âge.

Le grand-père lui-même « s'ophélise ». Comme nous l'avons déjà souligné, le vieil immeuble de la rue en pente est bâti sur un terrain qu'il aurait reçu en

⁶⁹ Gaston, Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1956 [1942], p.111.

⁷⁰ *Id.*, p. 112.

héritage s'il ne lui avait pas été confisqué par la famille Boissier. Dépourvu de tout moyen d'action pour récupérer ses terres, le vieillard, comme Ophélie, ne fait que « pleurer ses peines ». Comme elle, ses « yeux sont si facilement ‘noyés de larmes’ », à chaque évocation de l'oued : « Et puis, en souriant, elle releva la tête vers grand-père, elle voulait lui dire que... mais elle ne lui dit rien : grand-père pleurait doucement et elle ne sut jamais vraiment pourquoi » (p. 30).

Même après le décès de son grand-père, le souvenir d'un oued nourricier obsède Aïcha, donnant, par là même, raison à Bachelard quand il dit que « la peine de l'eau est infinie⁷¹ » : « Son esprit flotte de souvenir en souvenir » (p. 81).

L'eau est à l'origine de toute vie. Selon Eliade, « l'immersion dans les Eaux équivalait non à une extinction définitive, mais à une réintégration passagère dans l'indistinct, suivie d'une nouvelle création, d'une nouvelle vie ou d'un homme nouveau⁷² ». La présence obsédante de l'oued peut alors être rattachée à ce symbolisme, c'est-à-dire qu'Aïcha veut mourir par immersion dans l'eau, rejoindre la grande eau première, pour ensuite en sortir régénérée, prête à aller de nouveau vers la vie :

Aïcha ouvre les yeux doucement, tout doucement, à regrets presque ; il lui faut quelques secondes pour reconnaître le plafond de sa chambre. [...] Des visages se penchent sur elle, son bras est emprisonné dans une gangue de caoutchouc mais elle n'a pas rêvé l'oued de grand-père, elle l'a vu, elle l'a senti, elle l'entend encore rouler ses galets polis au pied du talus, elle a soif de son eau claire (p. 82).

Aïcha ne vit que pour assister à la résurgence de l'oued. Il est d'ailleurs très significatif que son décès ait lieu le jour même de sa résurgence : elle n'a vécu que pour le voir :

L'oued a tenu ses promesses. Une nuit de printemps, le vieil immeuble s'est penché sur cette rue en pente dans un salut étrange et puis il a semblé s'agenouiller dans un craquement sourd. [...]

Aïcha a pris son voile et s'est glissée le long des rues vers la pente de son histoire.

Son cœur bat très fort et ses doigts se crispent sur les pans de ce voile qui lui échappe pour la première fois.

⁷¹ Gaston, Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, op.cit., p.9.

⁷² Mircea, Eliade, *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1980 [1952], p. 200.

La côte est dure à gravir et ses halètements lui brouillent même la vue. Encore un pas et puis un autre, l'immeuble est là, l'immeuble n'est pas là. Mais il y a grand-père, là-haut, sur le talus couvert de broussailles. Ce n'est pas le vieillard courbé sur sa canne d'olivier. Il est beau, il est grand, il est jeune. Son burnous est jeté négligemment sur ses épaules. C'est grand-père et c'est Djaffar et il rit, il est heureux. Il lui montre l'oued au-delà du talus. [...]

La petite-fille a envie de pleurer. Elle s'accroche aux broussailles, ses mains sont en feu.

– J'arrive grand-père ! j'arrive !

Grand-père en souriant tend les bras, un vent léger agite le voile blanc de son turban, il s'avance vers elle, lui prend la main et le parfum de l'alfa et de l'osier flotte à nouveau dans l'air.

– Oh ! grand-père ! tu m'as attendu cette fois ! (p.126).

Aïcha meurt par immersion dans les eaux de l'oued ; c'est là une épreuve typiquement initiatique. À ce propos, on ne devrait pas s'étonner que l'extrait n'offre aucun acte de langage d'ordre dramatique – le terme « mort » y est d'ailleurs absent, mais l'affirmation d'une volonté de rejoindre la grande eau première : « J'arrive grand-père ! j'arrive ! » (*Ibid.*).

Gardons-nous, pourtant, de croire qu'Aïcha a échappé à la phase liminaire : « La petite-fille a envie de pleurer. Elle s'accroche aux broussailles, ses mains sont en feu » (*Ibid.*). Si Aïcha se sent toujours « petite-fille » même au moment de sa mort, cela signifie qu'elle n'est pas « passée ».

D'un point de vue proprement narratologique, il faut rappeler avec Todorov que « l'homme n'est qu'un récit ; dès que le récit n'est plus nécessaire, il peut mourir. C'est le narrateur qui le tue, car il n'a plus de fonction⁷³ ». Il en est ainsi pour Aïcha : « Mounia était son dernier combat, le seul valable. Elle avait gagné. La jeune fille était partie. Il n'y avait plus rien à faire, à attendre seulement et Aïcha attendait » (p. 117).

III. Marabout : l'homme-blessure, l'homme-lieu, l'homme-tronc

Six ans après l'apparition d'*Ombre Sultane*, l'écrivaine de langue arabe, Ahlam Mosteghanemi, publie son premier roman, *Dhakirat Al-Jasad*, où elle forge l'appellation de « l'homme-blessure » :

⁷³ Tzvetan, Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 87.

Tes blessures...ne sont pas reconnues ici.
Et te revoilà face à un étrange dilemme...
Tu vis dans un pays qui respecte ton génie mais refuse tes blessures.
Tu appartiens à un pays qui respecte tes blessures mais refuse ta personne. Lequel choisir...toi qui es l'homme et la blessure en même temps...toi qui es la mémoire dont ce corps amputé n'est que la vitrine⁷⁴ ?

Khaled, l'ancien *moudjahid* dont il est question dans ce passage, présente toutes les caractéristiques d'un personnage morcelé, fragmenté. Nous ne citerons ici que son handicap dû à la violence coloniale (il est amputé d'un bras), son exil déchirant (il est partagé entre Paris et Constantine) et son amour déçu pour Hayat. L'appellation de l'homme-blessure qui lui est attribuée fait donc référence à cette fragmentation dont le corps mutilé porte les signes.

Marabout, dans *La Maison de lumière*, peut-il être rangé dans cette catégorie des « hommes-blessures » ? Nous verrons qu'il en a toutes les caractéristiques : « – Dans cette maison, j'ai même perdu mon nom. On m'a toujours appelé Marabout. Quand on oublie jusqu'à son nom, c'est que notre peine sera éternelle... » (p.293).

III.1. Une blessure onomastique

La première blessure infligée à Marabout est celle du nom propre, sur laquelle le texte insiste lourdement. C'est d'ailleurs là l'un des aspects parmi les plus intéressants de l'écriture de ce personnage :

Le nom, c'est comme la destinée. Moi c'est comme si j'avais changé mon nom de naissance, comme si je l'avais quitté ainsi que les escargots perdent leur coquille. Mon vrai nom, je l'ai oublié [...]. Les miens s'appelaient l'un après l'autre, génération après génération, Rabah, Amokrane, Akchich Ouakli, comme une longue chaîne qui devait poursuivre un secret jusqu'à l'éternité. Marabout est la destinée qui l'a brisée (pp. 156-157).

La perte du nom propre est vécue par Marabout comme une « brisure », car « le nom d'un homme est une des parties essentielles de sa personne, peut-être même de son âme⁷⁵ ». Eu égard à cette importance, Marabout, qui est très conscient de *sa faille*, se confronte dès le début à la question de son identité et de son nom : « De même que Marabout n'est pas mon nom. Un surnom plutôt que

⁷⁴ Ahlam, Mosteghanemi, *Mémoires de la chair*, op.cit., pp. 71-72.

⁷⁵ Sigmund, Freud, *Totem et Tabou*, op.cit., p. 130.

ma mère m'a donné, je n'ai jamais su pourquoi. On s'habitue toujours à son nom ; c'est comme une verrue sur un visage, mon fils » (p. 14).

Questionné sur ses choix onomastiques, Saadi précise :

D'abord, je dois dire que je peux me reconnaître dans la démarche de Khatibi, *La blessure du nom propre*. [...] Le nom c'est soi, c'est l'identité, c'est ce qui vous colle au corps et un personnage, c'est d'abord un nom ; ou alors, comme dans certains nouveaux romans : *Personne*, *Quelqu'un*, etc. [...] les noms dans mes romans sont très élaborés. [...] La signification des noms est toujours emblématique. Autour d'un personnage qui est Blanche, dans *La Maison de lumière*, j'ai « coloré » tous les autres [...]. Comme dans le roman précédent, dans ce roman, le travail sur les noms porte sur l'emblématique et le symbolique⁷⁶.

Il y a tout lieu de prêter une particulière attention au nom propre chez notre auteur, qui s'avoue onomaturge. Outre la question de *la blessure*, nous souhaitons mettre l'accent sur la « motivation topologique⁷⁷ » et la richesse symbolique du vocable « Marabout » choisi comme surnom et sobriquet puisque, comme le dit si bien Roland Barthes, « un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, [...] le nom propre est si l'on peut dire, le prince des signifiants, ses connotations sont riches, sociales et symboliques⁷⁸. »

Si la première introduction de ce surnom constitue un « "blanc" sémantique⁷⁹ », nous pouvons toutefois savoir que dans l'usage courant et la mentalité populaire, « marabout » est un nom commun provenant du fonds religieux/culturel africain. Issu de *ribāṭ* dont la racine signifie « lier », il a connu une grande évolution jusqu'à finir par s'appliquer « à la fois au saint vivant ou au saint enterré, au monument qui abrite sa tombe, aux successeurs du saint, aux objets, arbres, animaux plus ou moins sacrés, pratiquement à toutes les catégories

⁷⁶ Christiane, Chalet Achour, Tayeb, Achour, « Entretiens avec Nourredine Saadi à propos de *La Maison de lumière* », disponible à l'adresse : <http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/interventions-culturelles/IC031.pdf>

⁷⁷ Philippe, Hamon, *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Droz, 1983, p. 110.

⁷⁸ Roland, Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 335.

⁷⁹ Philippe, Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 128.

du sacré⁸⁰. » Employé comme nom propre (« Marabout ») dans le roman, ce mot se charge progressivement de significations symboliques, qui contribuent à donner au personnage sa dimension sacrée et/ou mythique :

Marabout j'étais devenu. Son fils unique. Son saint protecteur (p. 117).

Oh ! laissez tranquille mon marabout ! Un saint, c'est cela que disait ma mère ! Elle avait laissé échapper le mot comme un nom, qui deviendra mon sobriquet. Elle pensait à Marabout Sidi Bel Hamlaoui (p. 156).

Le substantif « saint » est l'équivalent de « wali », en arabe, qui signifie « ami de Dieu⁸¹ ». Cette proximité avec le sacré, Marabout l'incarne d'abord à travers sa naissance :

Il parlait et sa voix semblait venir de loin : [...] La bougie de la naissance du Prophète, m'expliquait-elle, allumée au moment où tes yeux rencontrent le jour présagera que toute ta vie tu seras entouré de lumière. Le clou et le piment chasseront le mauvais œil. Le canif a servi à couper ton cordon ombilical et le fil rouge à nouer ton excision. Du cumin mâché dans ta bouche afin que tu inaugures ton estomac par le meilleur des épices. De plus, ça facilite la digestion. L'accoucheuse, la vieille Barqa, avait dénoué mes cheveux, ma ceinture, et ouvert tout ce qui était fermé dans la pièce – boutons, serrures, cadenas, nœuds. Un brasero de fumigations et l'invocation de notre saint protecteur Sidi Bel Hamlaoui. On m'a fait boire une décoction de figures sèches, de caroubes et de grenades. Puis tu as crié. J'ai beaucoup saigné, mon fils. Beaucoup pleuré car, au moment où la vieille Barqa mit ton corps chaud entre mes seins, je n'ai pas eu le lait, la bougie s'est éteinte et j'eus un mauvais présage (pp. 115-116).

Toute une panoplie d'objets a été déployée pour que Marabout naisse dans une atmosphère éminemment mystique, gage d'une certaine bénédiction que la mère voulait assurer au nouveau-né. Seulement, les prétentions de celles-ci s'avèreront aussi vaines que les décoctions de la vieille Barqa : « au moment où la vieille Barqa mit ton corps chaud entre mes seins, je n'ai pas eu le lait, la bougie s'est éteinte et j'eus un mauvais présage » (p. 116). Cette naissance hors norme manifeste en effet une destinée particulière pour l'enfant, puisque, dans la

⁸⁰ Roger, Arnaldez, « Maraboutisme », in *Encyclopédia Universalis* [en ligne] : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/maraboutisme/>

⁸¹ *Ibid.*

croissance populaire, « une naissance singulière [...] donne lieu à présage sur le destin du nouveau-né et le prénom en est comme la signature⁸² ».

Plusieurs événements tragiques viendront frapper à la porte des Ouakli, comme pour indiquer que les craintes de la mère n'étaient pas sans fondements. La mort du père en est, assurément, un des plus douloureux : « Il [le caïd] me dit : Tu es fils de tué. La France s'occupera de toi. [...] La France. Je ne savais pas qui était la France qui m'avait fait naître sans père » (p. 117).

Né dans un contexte de guerre qui n'a pas épargné son géniteur, Marabout grandit orphelin. De cette épreuve, il ne se remettra jamais : « Ma mère, qui m'avait élevé seule, me raconta que longtemps je me suis senti abandonné ainsi que le chevreau orphelin bêlant son désespoir à la nuit » (p. 118). Se met alors en place, comme chez Sénac, une quête (désespérée) du père absent qui se traduit, sur le plan stylistique, par le ressassement du vocable « père » ; ressassement qui, du reste, attire l'attention sur la blessure jamais totalement refermée du personnage : « – Oh je ne sais pas pourquoi je te raconte tout cela, toutes ces bestioles immondes de mon enfance...Oui, je crois que c'est à cause de la France, de la guerre, de mon père disparu avant que je naisse... » (p. 121).

Marabout n'est pas un personnage ordinaire : « Tu vois, mon fils, je ne suis pas né comme tous les enfants » (p. 118). Sa naissance, « sans père », dans une atmosphère très mystique, nous rappelle étrangement la naissance de Jésus, d'autant plus que Marabout entretient une relation très fusionnelle avec le palmier de Miramar, arbre sacré à l'ombre duquel est né Jésus (selon la tradition islamique).

Ainsi, parmi les raisons qui justifient le choix par la mère d'un surnom ostensiblement religieux, c'est que l'arrivée de son bébé équivaut, dans son esprit, à la naissance d'un Prophète : « La bougie de la naissance du prophète, m'expliquait-elle, allumée au moment où tes yeux rencontrent le jour présagera que toute ta vie tu seras entouré de lumière » (p. 115).

⁸² Nicole, Belmont, *Les Signes de la naissance. Études des représentations symboliques associées aux naissances singulières*, Paris, Plon, 1971, p. 38.

À l’instar de Jésus et de Mahomet qui ont apporté le salut de leur peuple, Marabout est censé apporter le salut de sa mère extrêmement affectée par la mort de son mari : « Marabout j’étais devenu. Son fils unique. Son saint protecteur » (p.116). Au final, malgré quelques mauvais présages, la venue de Marabout est présentée comme bénéfique. Dans l’esprit de sa mère, son surnom est un surnom magique, en ce sens qu’il est chargé d’un pouvoir symbolique à même d’éloigner « le mauvais œil », et mettre un terme au mauvais sort qui frappe les Ouakli, tous emportés par une mort tragique : « On enterra mon père, près de son père et de son grand-père. La quatrième tombe, là. Ma mère me raconta que, dès ce jour, elle ne m’appela plus de mon nom de peur de m’attirer le “mauvais œil” » (p. 116). Eu égard à cette symbolique, il est permis d’affirmer que la rebaptisation de l’enfant par sa mère est une stratégie destinée à le sauver de la désagrégation de son être.

Cependant, cette ruse ne débouche pas sur le résultat escompté, puisqu’en appelant Marabout « du nom de la destinée » (p. 156), la mère contribue, à son insu, à le brider dans un destin préétabli : « Elle m’appela Marabout, du nom de la destinée » (p. 156). Nous montrerons, dans la suite de nos analyses, que la fatalité s’acharne sur Marabout qui ne peut rien contre elle, malgré tous les stratagèmes dont il use pour y échapper : « *ce qui est écrit est écrit* » (p. 142) dit-il.

Cette invincible fatalité, si elle ne décourage pas totalement Marabout (qui s’analyse avec lucidité) d’être en perpétuelle quête d’un moyen pour pallier la désagrégation de son être et de son identité, lui confère néanmoins une dimension tragique : « Lorsque c’est le Destin qui frappe, nul mortel ne se peut libérer du malheur⁸³ », nous dit Sophocle.

III.2. Exil et initiation au travail de la mine

Saadi emprunte à la tragédie grecque l’idée d’une malédiction héréditaire, du moins d’un destin tragique attaché à une famille où il se répercute de

⁸³ Sophocle, *Antigone*, *op.cit.*, p. 53.

génération en génération. De fait, héritier d'un nom, Marabout est aussi l'héritier d'un destin auquel il a beau essayer d'échapper :

– Tu devrais t'occuper particulièrement du jardin. Les jardiniers que m'envoie le Gouvernement général me semblent incompetents.
– C'est la main verte, la main verte, mon général, qui fait les beaux jardins, lui avais-je dit ironiquement en exhibant mon crochet. C'est comme ça que j'ai poursuivi l'activité de mes aïeux à Miramar. C'était cela ma destinée, et je crois que Dieu m'a puni en m'amputant le bras quand j'ai voulu y échapper en traversant la mer (p. 157).

On peut se demander pourquoi Marabout a quitté Miramar au lieu d'y rester pour poursuivre l'activité de ses aïeux. Nous pouvons citer à ce sujet son mal-être profond dû à l'absence du père, mais aussi la misère qu'il endure au quotidien, dans une Algérie en proie à *la nuit coloniale* : « Comme beaucoup, mon fils, j'ai traversé la mer. Tout en remontant entre son pouce et son index sa montre à gousset, comme s'il voulait très vite effacer ce temps, il poursuit : C'est toujours la misère ou la peur qui pousse à l'exil » (p. 133).

Si Marabout justifie son exil par un impératif économique, il convient néanmoins de souligner que sa mère avait déjà tenté de remédier à leur misère, en allant travailler chez Madame Elie, la nouvelle propriétaire de Miramar :

Ma mère fut la première du village à quitter la demeure familiale pour travailler chez l'étranger, comme on disait à l'époque. Madame Elie, devenue bien vieille et abandonnée de ses enfants, partis en France, lui proposa de faire sa lessive à la source contre rétribution (p. 122).

La mère s'attire le regard réprobateur d'une société farouchement antisémite. Son fils, quant à lui, n'est pas à l'abri des vexations et des humiliations, situation qu'il vit comme une nouvelle blessure :

Ma mère repassait par la Maison, hélant Madame Elie : – Voilà le linge à sécher ! Et j'en profitais pour pénétrer cet espace interdit jusque dans la cour intérieure, courant dans le patio, m'émerveillant du jet d'eau, des portes décorées comme dans les livres du Coran. [...] Un soir je rentrai sanglotant à la maison : – Les gosses ... Ils m'ont ... traité de fils de bonniche ! Bonniche des juifs ! Je me souviens que ma mère m'a pris dans ses bras, pleurant, pleurant (pp. 124-125).

Marabout prend conscience de l'inconfort de sa situation à Miramar. Par cette prise de conscience de la différence avec les autres et à travers le complexe d'infériorité, sa brisure intérieure s'élargit, le réduisant de plus en plus en miettes. D'où le désir de rompre avec ce présent décevant à tous points de vue :

J'ai même vu un jour ma mère broyer les noyaux de dattes du palmier de la Maison et en pétrir des galettes. Quand on avait des restes de pâte, elle les malaxait le lendemain :

– Tiens, mon fils, tant qu'on est en vie...
La vie. Il répéta le mot comme s'il donnait de l'amertume à sa bouche ou qu'il voulait y prêter un autre sens. Sa signification à lui.
– C'est la vie, mon fils, qui fait traverser les mers. C'est ça notre trésor, le désir de ne jamais abandonner, de survivre partout en poursuivant le chemin de son pain (p. 134)

Motivé par la perspective d'un avenir meilleur, Marabout s'expatrie bel et bien. L'exil dans ce cas s'assimile à une quête qu'il est nécessaire d'entreprendre, dans l'espoir d'accéder à un nouveau statut : « C'est ça notre trésor, le désir de ne jamais abandonner, de survivre partout en poursuivant le chemin de son pain » (p. 134), « Je voulais faire comme les autres, m'en sortir, quitter ce maudit pays, les poux, la misère... » (p. 150).

L'exil de Marabout est emblématique de celui de tous ceux qui, fatigués de subir les affres du colonialisme français, quittent leur pays, à destination de l'Europe : « je voulais faire comme les autres » dit-il. Le destin individuel rejoint le destin collectif, car comme le souligne Jean-Philippe Miraux, « le personnage dépasse très souvent le domaine strictement individuel et sert à représenter une couche plus ou moins large de la population⁸⁴. » Ainsi, Marabout acquiert une fonction symbolique faisant de lui le représentant de toute une génération.

Exil et quête sont intimement mêlés. Mais la question reste posée quant à l'aboutissement de la quête : Marabout réussit-il à accéder à un nouveau statut ? Sa déterritorialisation est-elle vraiment salutaire ? Or justement l'exil de Marabout débouche sur des impasses. D'abord, parce que l'enthousiasme de départ ne tarde pas à se transmuier en une nostalgie cruelle de l'espace laissé derrière soi, notamment de Miramar qui hante ses pensées : « Je me souviens que, près du lit, j'avais mis une rose en plastique dans un verre à moutarde comme pour m'accompagner, par l'illusion, du jardin de Miramar. Qui doit l'entretenir maintenant ? » (p. 145). Marabout qui s'était fait fort de vivre loin de la Maison des ancêtres cède maintenant à la nostalgie, et va jusqu'à se créer

⁸⁴ Jean-Philippe, Miraux, *Le Personnage de roman : genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan, 1997, p. 13.

l'illusion de sa présence, moyennant un objet des plus ordinaires, à savoir la rose en plastique. Nous pouvons donc parler d'une reterritorialisation du personnage, au sens deleuzien du terme : « [Tout homme] se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche ou rêve⁸⁵. »

Ensuite, Marabout découvre en France la misère de ses compatriotes (mais pas seulement) surexploités dans les mines, en ce temps où le charbon est une matière première essentielle à l'essor de la société industrielle :

Le ciel était toujours grisâtre, schisteux comme une masse sale, on aurait dit voilée de poussières de charbon, un vent de sable noir permanent. J'ai mis longtemps à endurer le froid, la peine et le silence.

Chaque matin, à même la peau sous le tricot, je m'enveloppais de journaux comme on emmaillote le bébé chez nous. Une odeur d'encre rancie collait à ma peau. Et chaque aube je m'éveillais. M'étirant. Craquant mes os. Inspectant mon corps. Respirant à pleins poumons. Cœur. Foie. Estomac. Jambes. Tout est en place. Encore un jour au fond. Me disant : *chacun poursuit le chemin de son pain*, ainsi que j'avais toujours entendu les vieux le dire au Village indigène. Le mien était noir, mon fils.

[...] Ah le moment de la pénétration dans la mine ! Un instant foudroyant où le jour brusquement s'effondre. On dirait une soudaine absence, une mort intérieure. Une abolition de la lumière. C'est comme le ventre de la terre qui t'aspire, qui t'étouffe et ton seul œil, comme un cyclope ceignant ton front, diffuse une lumière blafarde. Rien que du noir, du noir luisant sous la lumière de lampe accrochée au casque.

Puits de suie. Poussières de tourbe. Baraquements. Corons. Courées. Barbelés qui séparent la mine des jardins potagers empoussiérés de charbon (p. 144).

Dans cet extrait aux accents zoliens, Marabout se voit réduit à son corps souffrant : sa pensée n'est occupée que par l'espoir de survivre, de tenir encore et encore, en fidélité à la sentence des ancêtres, « *chacun poursuit le chemin de son pain* ».

Sur le plan sonore, l'allitération en « r » impose à l'oreille un effet de rudesse, voire de brutalité, ce qui est en parfaite adéquation avec le supplice (physique et moral) subi par Marabout, dans son espace (la mine et ses

⁸⁵ Gilles, Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Édition de Minuit, 1993, p.81, cité dans : Mohamed Walid, Bouchakour, *Les Vigiles de Tahar Djaout : Cartographie d'un roman urbain*, Mémoire de magister dirigé par Mohamed Ismail Abdoun, Université Alger 2, 2013, p. 12.

alentours). Celui-ci, manifeste sa puissance hostile, sa nature brute, animée par les forces conjuguées des quatre éléments. Force de l'air, ressentie douloureusement par tout le corps offert à l'action continue d'un vent glacial empoisonné par le sable noir. Force de la terre, au moment de la pénétration dans la mine, espace souterrain renvoyant, comme chez Zola⁸⁶, aux concepts d'enfouissement, d'étouffement et de dévoration. Force du feu, que rend manifeste la présence des combustibles (la suie, la tourbe et le charbon) ; le feu est encore présent, métaphoriquement, à travers l'impression que la mine est identifiée à un enfer, espace des ténèbres par excellence, comme le démontre l'omniprésence du motif chromatique, « noir ».

Quant à l'eau, sa présence est suggérée à travers notamment l'atmosphère hivernale qui règne à l'extérieur de la mine, en plus d'être évoquée moyennant l' « odeur d'encre rancie » qu'on peut assimiler aux émanations putrides des eaux visqueuses. Quelques lignes plus loin, cette dysphorie aquatique devient plus explicite :

La fenêtre grillagée de ma chambre donnait sur la montagne noire, le terril, et chaque matin, l'ouvrant, se déversait sur moi l'odeur d'urine laissée par l'équipe de nuit. [...] Dans le lavoir commun, des bruits de gorge, des voix cavernueuses du matin. Ça toussait, ça toussait. De gros crachats noirs dans les lavabos, glaireux, visqueux, et l'eau crépitait de glace (pp. 144 -145).

Dans cet extrait, « l'odeur d'urine », la couleur noire, le froid, « les bruits de gorge », « les gros crachats noirs », l'eau glaciale, fonctionnent comme des « éléments impressifs⁸⁷ », destinés à marquer l'inconfort inhumain de l'espace des mineurs. Placé dans une telle atmosphère, Marabout devient un être instinctif dominé par le besoin de se réchauffer, donc de survivre, un peu à la lumière d'Etienne dans l'incipit de *Germinal* : « Certaines nuits, le froid est si perçant que tu gardes les gants crasseux, gaufrés par les doigts rabougris, ankylosés par le sommeil. [...] Et je collais mes mains tremblantes sur le poêle de fonte... » (p. 145).

⁸⁶ Sur les valeurs dysphoriques de la mine, on peut se référer à : Henri, Mitterand, « L'idéologie et le mythe : *Germinal* et les fantasmes de la révolte », dans *Le Discours du roman, op.cit.*, pp. 140-149.

⁸⁷ Henri, Mitterand, « L'idéologie et le mythe : *Germinal* et les fantasmes de la révolte », dans *Le discours du roman, op.cit.*, p. 142.

Si l'on s'arrêtait un peu sur l'intertexte zolien, on ajouterait que « les gros crachats noirs » des mineurs, chez notre auteur, ne sont pas sans rappeler le signe distinctif⁸⁸ de Bonnemort, le plus ancien mineur encore au travail, dans *Germinal* :

Quand il eut toussé, la gorge arraché par un raclement profond, **il cracha** au pied de la corbeille, **et la terre noircit**. Etienne le regardait, regardait le sol qu'il tachait de la sorte. « Il y a longtemps que vous travaillez à la mine ? » Bonnemort ouvrit tout grands les deux bras. [...] **Une crise de toux** l'interrompit encore.
« Et ça vous fait tousser aussi ? » dit Etienne.

Mais il répondit non de la tête, violemment. Puis, quand il put parler : « Non, non, je me suis enrhumé, l'autre mois. Jamais je ne toussais, à présent je ne peux plus me débarrasser...Et le drôle, c'est que **je crache**, c'est que **je crache**... » Un raclement monta de sa gorge, **il cracha noir**. « Est-ce que c'est du sang ? » demanda Etienne, osant enfin le questionner. Lentement, Bonnemort, s'essuyait la bouche d'un revers de main. « **C'est du charbon**...J'en ai dans la carcasse de quoi me chauffer jusqu'à la fin de mes jours⁸⁹ (C'est nous qui soulignons).

Conçu par Zola comme étant « le produit de la mine⁹⁰ », le vieux Bonnemort « crache noir », c'est-à-dire qu'il crache (régulièrement) du charbon. Symptomatique d'une bronchite, voire d'une silicose, cette marque distinctive dit à elle seule toute la misère et toute la souffrance du père de Maheu, qui s'est exposé, durant 50 ans, aux rigueurs du travail souterrain. Elle dit aussi toute la dysphorie inhérente à cet espace, variante d'un chronotope plus extensif, commun à l'imaginaire de Zola et de Saadi : le chronotope du lieu souterrain,

qui est à la fois enfer et tombe, enfermement et damnation, espace privé de lumière et d'issues, que l'histoire réserve aux malheureux et aux opprimés, mais d'où peuvent surgir des cataclysmes d'autant plus violents qu'ils ont été longtemps contenus⁹¹.

⁸⁸ La critique retient toujours le leitmotiv du « crachat noir » lié à la parole de Bonnemort comme étant un signe distinctif de celui-ci, dans l'univers diégétique de *Germinal*. Sur ce point, on peut se référer, par exemple, à l'article de Claude Duchet, « Le trou des bouches noires. Parole, société, révolution dans *Germinal* », in *Littérature*, N°24, 1976, pp. 11-39. Article disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1976_num_24_4_2054

⁸⁹ Émile, Zola, *Germinal*, Alger, Enag Éditions, 1995 [1885], pp. 9-10.

⁹⁰ David, Baguley, « *Germinal*, une moisson de texte », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, N°3, Mai-Juin 1985, p. 390. Article disponible à l'adresse : <http://www.jstor.org/stable/40529780>

⁹¹ Henri, Mitterand, « Chronotopies : la route et la mine », dans *Zola. L'Histoire et la Fiction*, Paris, PUF, coll. Écrivains, 1990, p. 192.

Il en va ainsi de la mine où travaille Marabout. L'espace y est étouffant, sombre, vertigineux. Les mineurs s'y trouvent toujours recouverts de poussière noire, ils y perdent le sens du temps, ils ne peuvent y progresser que péniblement, et dans « la dysphorie de la cécité et de l'étouffement, dans une permanente disgrâce du corps et de l'esprit⁹² » : « Encore une journée de gueule noire » (p. 145) dit Marabout.

Tout ceci est fixé une fois pour toutes, dans la mesure où, tous les matins, Marabout accomplit les mêmes gestes et parcourt le même espace. Le recours au mode itératif, dans l'extrait ci-après, rend compte de cette aliénation, tout en signifiant « la fragilité de l'individu enfermé dans les tunnels de l'histoire, l'horreur de l'annihilation, de l'engloutissement de l'homme par l'institution qui s'en nourrit, de sa transformation excrémentielle en marchandise, puis en déchet, de sa glissade inéluctable vers [...] la mort⁹³ » :

Chaque matin, à même la peau sous le tricot, je m'enveloppais de journaux comme on emmaillote le bébé chez nous. Une odeur d'encre rancie collait à ma peau. **Et chaque aube** je m'éveillais. M'étirant. Craquant mes os. Inspectant mon corps. Respirant à pleins poumons. Cœur. Foie. Estomac. Jambes. Tout est en place. **Encore un jour au fond** (p. 144, c'est nous qui soulignons).

La mine est représentée dans *La Maison de lumière* comme un espace d'aliénation et de servitude. Comme Zola, Saadi a systématiquement recours à la couleur noire pour la décrire. Si elle est tout naturellement associée au charbon qui y règne en maître, cette couleur devient le symbole de la condition misérable des mineurs quotidiennement confrontés au danger de mort : « *chacun poursuit le chemin de son pain* [...]. Le mien était noir mon fils. » (p. 144), « Nous longions les alignements de tombes en croix du cimetière noir, ajustant nos casques... » (p. 145).

Marabout n'y meurt pas, mais y laisse son bras. Car, une catastrophe s'est produite au sein de la mine, à Nœux :

L'opération eut lieu sur-le-champ. Bras droit amputé. À l'endroit où tout avait explosé. Quatre morts, quinze blessés. [...] Marabout avait mis longtemps à

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Id.*, p. 193.

repandre ses esprits de l'anesthésie. Couché dans un lit blanc au milieu d'une claire chambre rose, le corps encorseté, ses yeux noirs, charbonneux, ses cils empoussiérés s'ouvraient lentement. Il sentit un vide en lui. L'infirmière lui prit la main, la caressant lentement. [...] Il se souvient de cet effroyable cri. De l'explosion, du coup de grisou. [...] Le grisou, c'est le cœur de la mine qui explose parce qu'on a trop trituré la terre. Ça sent tout à coup mauvais, du gaz enveloppant les narines, puis brusquement l'explosion. Des étincelles dans les yeux qui brûlent les prunelles. La fin du monde, ça doit être ainsi (pp. 149-150).

La mine, en littérature, a toujours été décrite comme une véritable dévoreuse d'hommes, car, outre la pénibilité du travail qui conduit à une usure précoce dans un tel endroit, les accidents mortels y sont très fréquents. *Germinal* reste, à cet égard, l'œuvre la plus emblématique, mais nous voulons, cette fois, nous référer au roman d'un auteur beaucoup plus proche de nous, à savoir *La Terre et le sang* de Mouloud Feraoun. Le choix de cet auteur n'est pas fortuit, puisque l'accident qui coûte à Marabout son bras droit s'écrit sur les traces du sort réservé à Ramdane, dans *Le Fils du pauvre*. Nous y reviendrons.

Pour l'instant, rappelons que *La Terre et le sang* lève le voile sur les conditions misérables dans lesquelles vivent les mineurs algériens en métropole. Amer est le personnage autour duquel gravitent tous les événements. Ses premières descentes dans la mine font l'objet d'une description assez marquante :

Amer ne peut pas oublier les émotions des premières descentes, l'ouverture noire et béante du puits, le signal du départ qui déchire le cœur, la machine qui siffle, le câble qui se déroule, les murs qui suintent, les trous noirs des galeries, la chaleur qui devient de plus en plus insupportable, au fur et à mesure que l'on s'enfonce...⁹⁴

Ce passage est une accumulation de plusieurs éléments dysphoriques, qui peuplent l'espace de dangers, et l'assimilent à un véritable enfer. L'effet de surdramatisation qui en résulte, met en relief la force écrasante de la mine. Hostile à l'homme, celle-ci impose une violence à laquelle fait écho le crime commis par André à l'encontre de Rabah, l'oncle d'Amer.

Il n'est pas impossible que Saadi se soit inspiré de Feraoun, pour décrire la souffrance endurée par son propre personnage, à Nœux. La preuve, c'est que le destin de Marabout et celui d'Amer se répondent quelque peu : tous les deux sont

⁹⁴ Mouloud, Feraoun, *La Terre et le sang*, Béjaïa, Éditions Talantikit, 2002 [1953], p. 49.

enfants uniques de leurs parents, et tous les deux quittent leur pays natal, en contexte colonial, à destination de la France, dans l'espoir de remédier à leur misère. De plus, si Marabout *habite son nom*, le destin d'Amer peut également se lire à travers son prénom, comme le confirme Abdellaziz Khati, dans l'ouvrage qu'il a consacré aux romanciers de la Kabylie des années 50 :

On pourrait [...] s'interroger sur le sens de ce prénom que l'auteur donne à son personnage. Le prénom paraît quelque peu déformé dans sa transcription, car, en kabyle, on dit Amar. Est-ce une allusion à l'amertume de la vie de ce personnage ? Son histoire le laisse fortement penser : Amer ne sera heureux ni en France ni chez lui⁹⁵.

Comme Amer, Marabout ne sera heureux ni en France ni chez lui : « Quand on oublie jusqu'à son nom, c'est que notre peine sera éternelle... » s'avoue-t-il, avec amertume. Tout au long du roman, il ne cesse de ruminer son destin « noir ». La perte de son bras le marquera à vie, tout comme la perte du père : « Marabout expira alors longuement comme s'il voulait se libérer d'une brûlure au fond de la poitrine : – *Oui, la main. Me montrant sa manche vide* » (p.28).

Comme nous l'avons annoncé plus haut, l'accident de Marabout à la mine nous renvoie de façon explicite au *Fils du pauvre*, en raisons notamment des éléments narratifs suivants :

a- la mise en scène, chez Feraoun, d'un personnage appelé Ramdane, qui « quitta, un matin, son village pour aller travailler en France⁹⁶ », parce que c'était « l'ultime ressource, le dernier espoir, la seule solution⁹⁷ », pour remédier à la misère des siens ;

b- en France, Ramdane, à l'instar de Marabout, sera victime d'un très grave accident de travail à la suite duquel il sera rapatrié. Cet accident lui vaudra une pension, comme dans le cas de Marabout ;

c- selon les bruits (sans fondement) qui courent, dans la société du texte, sur le compte de Ramdane, celui-ci aurait été amputé d'une jambe, peut-être même des deux, ce qui nous fait immédiatement penser à l'amputation – cette fois

⁹⁵ Abdellaziz, Khati, *La Kabylie par ses romanciers*, Alger, Casbah Éditions, 2017, p. 74.

⁹⁶ Mouloud, Feraoun, *Le Fils du pauvre*, Béjaïa, Éditions Talantikit, 2015 [1950], p. 137.

⁹⁷ *Ibid.*

effective – du bras droit de Marabout. Voici l'extrait où il est question de l'accident de Ramdane :

– Mais non ! Je te dis qu'il est guéri. **C'est un tombereau qui l'a blessé à l'usine.** Il a été hospitalisé. Bientôt, il reprendra son travail. Tiens, voici deux cents francs qu'il vous envoie. [...] Bientôt les nouvelles les plus extravagantes circulèrent sur le compte de Ramdane, plongeant dans la détresse la malheureuse famille : **on l'aurait amputé d'une jambe**, peut-être des deux ; certains disaient qu'il était aveugle, d'autres enfin qu'il était mort⁹⁸ (C'est nous qui soulignons).

Toutes ces similitudes montrent que Saadi inscrit la quête de son personnage dans un vaste réseau intertextuel. Dans cet ordre d'idée, il faut rappeler que Feraoun est l'un des auteurs qui ont le plus mis en lumière l'attachement de l'indigène à son pays natal, du paysan à sa terre, et ce malgré la quête d'un ailleurs plus clément, sous l'effet de la présence coloniale française. Or cet attachement viscéral de l'homme à sa terre est très prégnant dans *La Maison de lumière*. Nous verrons d'ailleurs, dans la suite de nos analyses, qu'il existe un lien d'implication réciproque entre Marabout et Miramar ainsi qu'un lien quasi mystique entre lui et le jardin de cette même maison. Chez Feraoun, ce rapport mystique entre le paysan et sa terre est évoqué explicitement dans le passage suivant :

Il y a des signes qui ne trompent pas, qui sont évidents mais qu'on ne peut pas expliquer : c'est l'accord entre les gens et la glèbe. Amer sentait cet accord parfait entre Tighezzane d'un côté, Chabha et Slimane de l'autre. [...] Notre terre est modeste. Elle aime et paie en secret. Elle reconnaît tout de suite les siens : ceux qui sont faits pour elle et pour qui elle est faite. Ce n'est pas seulement les mains blanches qu'elle repousse, [...] mais toutes les mains mercenaires qui veulent la forcer sans l'aimer [...]. Elle ne veut même pas des mains qui prétendent l'embellir. Elle n'a que faire d'allées bien droites et ratissées, de fleurs étrangères [...]. Sa beauté, il faut la découvrir et pour cela, il faut l'aimer. Amer, le cœur serré, comprit [...] qu'ils étaient étrangers l'un à l'autre. C'était Slimane qui convenait, Slimane qui pouvait la travailler, l'entretenir comme un amoureux, cueillir la récolte comme un avare car notre terre aime les fellahs rudes et avares. Lui, Amer, [...] aurait été un maître orgueilleux et distant. Tighezzane aurait été foulée par tous les mauvais fellahs qu'on paye et qui bâclent leur tâche⁹⁹...

Pourvoyeuse de bienfaits, la terre est une mère nourricière qu'il faut savoir respecter. Mais elle peut être aussi l'amante de ceux qui savent s'y prendre. On verra ainsi Marabout rétorquer fièrement au général Saint-Aubain qui se plaint de

⁹⁸ *Id.* p. 147 et p. 149.

⁹⁹ Mouloud, Feraoun, *La Terre et le sang*, *op.cit.*, p.146.

la mauvaise compétence de ses jardiniers que « c'est la main verte, la main verte, mon général, qui fait les beaux jardins » (p. 157).

III.3. Marabout, un conteur mutilé

Après son rapatriement, Marabout poursuit bon gré mal gré l'activité de ses aïeux à Miramar. Mais il faut attirer l'attention sur un point : Marabout met son accident ainsi que son rapatriement sur le compte de la destinée :

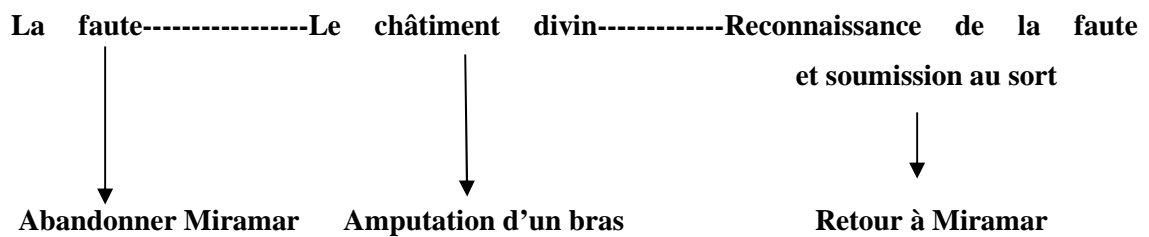
C'était ma destinée. Je voulais faire comme les autres, m'en sortir, quitter ce maudit pays, les poux, la misère...La France m'avait pris mon père. Puis à moi mon bras. Le chagrin, ma mère que je ne revis plus...
– A quoi bon revenir sur tout ça, le raconter ne me fera pas repousser le bras, expira-t-il en ajustant son crochet sur son moignon. Le toubib m'avait dit, après quinze jours d'hôpital, que ma chair cautérisait à merveille. Une chair ligneuse de mes ancêtres paysans, avais-je répondu.
Je ne suis resté plus de neuf mois à Nœux, à la mine. Pas plus qu'un enfant dans le ventre de sa mère. On m'a rapatrié. Invalide. Pensionné (pp.150-151).

Après deux semaines d'hospitalisation, Marabout est tenu de rentrer au pays qu'il a voulu fuir, son handicap ne lui permettant pas de poursuivre son travail à la mine. Le temps qu'il a passé en France équivaldrait à celui d'une renaissance – 9 mois est le temps nécessaire à une nouvelle naissance – mais l'amputation n'a pas permis l'aboutissement de la quête. Alors, tel un personnage du théâtre tragique, Marabout parle d'une fatalité, voire d'un châtement divin. Cette métamorphose du personnage romanesque en personnage tragique peut se justifier par la structure même du texte, puisque celui-ci est structuré autour de cinq parties – on aurait presque envie de dire 5 actes – précédées d'un prologue et suivies d'un épilogue :

– Tu devrais t'occuper particulièrement du jardin. Les jardiniers que m'envoie le Gouvernement général me semblent incompetents.
– C'est la main verte, la main verte, mon général, qui fait les beaux jardins, lui avais-je dit ironiquement en exhibant mon crochet.
C'est comme ça que j'ai poursuivi l'activité de mes aïeux à Miramar. C'était cela ma destinée, et que je crois que Dieu m'a puni en m'amputant le bras quand j'ai voulu y échapper en traversant la mer (p. 157).

Marabout conçoit son handicap comme un châtement divin, mais il ne se présente pas en victime, c'est-à-dire qu'il ne s'innocente pas. La chaîne narrative

qui organise en destin les épisodes de son parcours, de son départ jusqu'à la reprise de ses activités dans la Maison des ancêtres, peut être schématisée ainsi :



Ce schéma des aventures de Marabout le place dans la lignée des héros mythiques/bibliques – on pense immédiatement à Adam¹⁰⁰, mais aussi à Jonas¹⁰¹. Cependant, cette affiliation n'est pas synonyme de renoncement à la quête de l'unité perdue. Car, à l'insu même du personnage, le texte met en place d'autres stratégies susceptibles de lui permettre de se reconstruire. Seulement, cette fois, c'est à l'endroit même où le destin s'acharne à le confiner que cela va avoir lieu. Dès lors, nous pouvons avoir une pensée pour Sisyphe qui, toujours placé en bas de sa colline, ne désespère pas à faire rouler son énorme pierre jusqu'au sommet, même s'il la voit retomber, à chaque tentative : « C'est ça notre trésor, le désir de ne jamais abandonner... » (p. 134) affirme Marabout.

D'autre part, ce qui rapproche Marabout des héros tragiques, c'est le poids du passé familial : « Les miens s'appelaient l'un après l'autre, génération après génération, Rabah, Amokrane, Akchich Ouakli, comme une longue chaîne qui devait poursuivre un secret jusqu'à l'éternité » (p.157). Par sa filiation, Marabout est (pré)destiné à être « *oukil* de la Maison » (p.63). En tant que descendant d'El Mokhtar Ouakli, son destin est inscrit dans une généalogie marquée par un attachement viscéral à Miramar. Le nom de famille choisi par l'auteur est donc, pour le lecteur, « signal à la fois anaphorique (rappel du passé du personnage) et cataphorique (horizon d'attente pour son action future¹⁰²) ». Outre ces fonctions, le nom patronymique est révélateur d'un rapport d'interdépendance entre la

¹⁰⁰ D'ailleurs, à plusieurs endroits du texte, Miramar est assimilée au Paradis.

¹⁰¹ Se rapporter à notre analyse de l'épigraphie concluant le roman.

¹⁰² Philippe, Hamon, *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Droz, 1983, p.108

Maison et les Ouakli. En effet, l'étude étymologique montre que : « Ouakli » contient le terme « Akli » qui désigne, en kabyle, « une personne de très basse condition et, par extension, surtout esclave ou domestique noir(e)¹⁰³ ». Les Ouakli, dans cette optique, seraient les serviteurs de Miramar, non pas dans le sens particulièrement négatif du terme (celui d'esclavagisme) mais au sens de celui qui est « dévoué à » ou « dépendant de » :

Quand le général rapportait à son épouse les récits de la Maison, racontés par Marabout, elle l'interrompait, sans autre curiosité : [...] – Je trouve pour ma part qu'il se comporte trop comme chez lui ici. – Tu ne crois pas si bien dire, ma chérie, il est en effet un peu chez lui...Son père, son grand-père étaient **attachés à la Maison** et ses aïeux y sont enterrés pour l'éternité (p. 161. C'est nous qui soulignons).

De plus, si Miramar est une Maison blanche, « Akli » est, par définition, « un domestique noir ». Or de même que la lumière ne peut exister sans l'ombre, le rapport entre ces deux couleurs n'est pas si manichéen : Miramar a besoin des Ouakli, et les Ouakli ne peuvent se passer de Miramar. Tout se passe comme si, chez Nourredine Saadi, être d'un lieu revenait à être une partie nommée de ce lieu. Par conséquent, nous pouvons qualifier Marabout – mais aussi chacun de ses ancêtres – d'« homme-lieu¹⁰⁴ », selon une appellation forgée par Foudil Cheriguen : « Le général m'avait fait appeler, ce qui me parut étonnant au crépuscule. [...] Il me dit : – **Tu es la clé de la Maison** » (p. 167. Nous soulignons).

Marabout est le détenteur des secrets de Miramar : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans¹⁰⁵ » pourrait-il dire. De fait, il remplit une fonction capitale dans le récit : il incarne la figure de *l'amusnaw* – « nom berbère qui vient du verbe *issan* (savoir)¹⁰⁶ » – chère à Mouloud Mammeri : « Marabout

¹⁰³ Ismaïl, Abdoun, « Le Blanc et le Noir. Quelques remarques linguistiques et anthropologiques », dans Abdoun, Ismaïl, *Lecture(s) de Kateb Yacine*, op.cit., p. 160.

¹⁰⁴ Foudil, Cheriguen, « Anthro-toponymie et désignation de l' "environnement politique" », dans Cheriguen, Foudil, *Essais de sémiotique du nom propre*, Alger, OPU, 2008, p. 41.

¹⁰⁵ Charles, Baudelaire, « Spleen : J'ai plus de souvenirs... », dans *Les Fleurs du mal*, Béjaïa, Édition Talantik, 2005 [1857], p. 84.

¹⁰⁶ Malika Fatima, Boukhelou, *Mouloud Mammeri. Mémoire, culture et tamusni*, Tizi-Ouzou, Éditions Frantz Fanon, 2017, p. 37.

ouvrait l'un après l'autre ses cartons de souvenirs. Et je l'écoutais, curieux, car beaucoup m'avait échappé » (p. 197).

Tel un prophète, *l'amusnaw* a une fonction de transmission. Il est, comme le soutient Malika Fatima Boukhelou, « l'adepte de la *tamusni*, laquelle cumule aussi bien science que sagesse. La *tamusni* est cette somme de connaissances et d'expériences, transmise à travers le temps, par le biais de la parole sentencieuse, fabuleuse et poétique¹⁰⁷ » :

Soulève tes paupières. Crie. Voilà, tu es né.

Ta mère te racontera la scène un jour.

Ton père, l'histoire de Miramar comme son père la lui a racontée et qu'à ton tour tu conteras à tes enfants (p. 181).

Marabout est une figure importante de la culture de l'oralité. Sa fonction du conteur est explicitement évoquée dans cet extrait :

Quand le général rapportait à son épouse les récits de la Maison, racontés par Marabout, elle l'interrompait, sans autre curiosité :

– Ce doit être un mythomane votre Marabout !

– Je dirai plutôt **un conteur** ! Car il n'y a aucun intérêt à vérifier la véracité de ce qu'il raconte – au fond qu'est-ce qui est vrai ? –, l'essentiel est d'écouter le mystère ou le tragique de son récit, la drôlerie de son histoire (p. 161).

Marabout offre une parole où se côtoient le vrai et le faux ; son récit, qui s'accompagne d'une certaine théâtralité, mêle les dictons, les expressions imagées et les railleries :

C'est comme disent les Anciens, *si l'on veut empêcher un homme de quitter une maison, il faut lui faire chercher un trésor !* Mais il me dit cela – pourquoi donc ? – en français. Dans cette langue propre à lui, rocailleuse, imagée, forgée... (p. 131).

En plus de cet art de la rhétorique, ce qui caractérise *l'amusnaw*, c'est sa faculté d'invention :

[*L'amusnaw*] possède la faculté d'invention, soit à la faveur d'une crise, soit en temps ordinaire ; il est celui qui peut faire un pas en avant, un pas sur le côté, à

¹⁰⁷ *Id.*, p.38.

droite ou à gauche, un progrès ou une déviation. Il ne dit pas seulement ce qui est, il dit aussi ce qu'il invente à partir de l'expérience de sa propre réflexion¹⁰⁸.

Le passage suivant illustre bien cette idée :

Marabout, à ce moment de son récit, semblait accroché à la mort, bousculant les années, se trompant de dates, s'empêtrant dans des anachronies, puis il se lançait soudain dans une longue période où tout se déroulait en ligne droite, réinventant, je le soupçonnais, les dialogues, enjolivant faits et descriptions (p.152)

Ce passage fonctionne comme un miroir interne réfléchissant la totalité du roman. Car, à cet endroit du texte, le récit, tout en se faisant, se commente lui-même. Autoréflexif, le roman dévoile ainsi ses propres stratégies d'écriture.

Au regard de la quête de soi, le statut d'*amusnaw* ou la fonction du conteur a des implications majeures qu'il vaut la peine de scruter. Il s'agit notamment de rendre compte du rôle de la mémoire dans le processus de (re)constitution de soi : « il n'y a pas lieu de distinguer mémoire et identité tant les deux notions sont liées. Il ne peut y avoir d'identité sans mémoire (sommées de souvenirs et d'oublis), car seule cette faculté permet la conscience de soi dans la durée¹⁰⁹ », affirme Joël Candau.

La mémoire est en effet génératrice d'identité. La perte de la mémoire individuelle induit la perte de son identité propre, tandis que l'effacement de la mémoire collective s'accompagne de la perte de l'identité nationale : « *Nul n'a le droit de briser le fil de nos pères car seul celui qui se souvient sait !* » (p. 86. L'italique est dans le texte). Par le biais de la mémoire, Marabout s'efforce de recoller les fragments de son histoire familiale et de redéfinir ainsi sa place au sein de la lignée des Ouakli, lui qui a tant souffert de solitude :

J'aurais aimé débobiner l'écheveau de son récit, en suivre la chronologie, mais il s'arrangeait toujours pour brouiller les pistes dans un embrouillamini, un labyrinthe de la mémoire dans lequel lui seul peut se retrouver au milieu des bribes, des éclats (p.126).

¹⁰⁸ Mouloud, Mammeri, « Dialogue sur la poésie orale en Kabylie », dans Mammeri, Mouloud, *Culture savante, Culture vécue (Études 1938-1989)*, Alger, Éditions Tala, 1991, p. 119.

¹⁰⁹ Joël, Candau, *Anthropologie de la mémoire, op.cit.*, p. 119.

Moyennant sa mémoire, Marabout remonte aux sources de son mal-être, revisite ses traumatismes, affronte ses blessures, dans le but de mieux les exorciser. En un mot, la mémoire et le rituel contique qui l'accompagne ont des vertus cathartiques, ainsi qu'en témoignent les passages suivants :

Extrait 1

El Mokhtar Ouakli ne comprend pas pourquoi sur la porte de chaque maison est incrustée une main. [...] **Marabout expira alors longuement comme s'il voulait se libérer d'une brûlure au fond de la poitrine** : – *Oui, la main*. Me montrant sa manche vide (pp.27-28).

Extrait 2

Oui, effendi, je serai heureux de rester près du corps de mon père. – Accordé, tu pourras plus tard amener ta famille. **Disant cela, la voix de Marabout s'étrangla, les mots sortaient lentement de sa bouche, goutte à goutte comme des robinets qui fuient** (p.39).

Extrait 3

Tu sais, mon fils, au fond, chaque être ressemble à sa douleur. Nous portons tous **une histoire à débobiner** et quand un jour tu tires par mégarde le fil, tout vient, tout (p.108).

III.4. La mémoire et la quête obstinée du père

Outre sa fonction cathartique, la mémoire est le support de la quête obstinée du père absent, en ce sens que la déterritorialisation dans le passé de Miramar constitue une stratégie visant à rendre possible la rencontre du fils et du père : « – Oh je ne sais pas pourquoi je te raconte tout cela, toutes ces bestioles immondes de mon enfance...Oui, je crois que c'est à cause de la France, de la guerre, de mon père disparu avant que je naisse... » (p. 121).

Comme l'explique Charles Bonn, « le père est d'abord celui qui donne une identité¹¹⁰ ». Mais, dans le cas de Marabout, cette quête est vaine. La mémoire permet, certes, d'abolir quelque peu la distance qui sépare le père et le fils, mais force est de constater qu'elle ne permet aucun véritable dialogue entre eux, ce dernier étant parti très tôt, c'est-à-dire avant la naissance de Marabout : « Oui, mon fils, je suis né dans la guerre. Et je ne connus jamais mon père » (p. 115).

¹¹⁰ Charles, Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et Discours d'idées*, Ottawa, Éditions Naaman, 1974, p.74.

Le père est absent, et il le restera. Le fils doit désormais se résoudre à se définir par rapport à ses aïeuls, en se tournant d'abord vers la figure de l'ancêtre fondateur, El Mokhtar Ouakli, qui légitime son enracinement à Miramar : « Le corps de mon aïeul resta écrasé dans le ventre de la terre. Marabout sortit un grand mouchoir de batiste et s'épongea le front comme s'il était harassé de ce récit » (p.35). Le père biologique étant absent, l'ancêtre mythique fait office d'un père de substitution, fournissant au fils un repère identitaire par rapport auquel il peut se définir :

C'est ce soir-là, Akchich en garda longtemps la mémoire, soupira Marabout, que Rabah Ouakli se hissa sur la terrasse dans la pénombre et trébucha sur la rambarde. On n'entendit son cri. Le lendemain on l'enterra sous le palmier. **À côté de son père [El Mokhtar].**

Marabout répéta père comme si le mot heurtait sa bouche ou qu'il voulait le prolonger, à l'infini, en écho (p.70, c'est nous qui soulignons en gras).

La quête du père à travers la figure de l'ancêtre fondateur ne se dissocie pas de la quête des origines. Mais Marabout a aussi besoin d'une présence paternelle plus immédiate, c'est pourquoi il se tourne vers Mustaphail qui l'adopte volontiers : « C'est grâce à Mustaphail, mon fils, que j'ai pu épouser ta mère. Orphelin, je n'avais que lui pour demander sa main à ton grand-père Hocine et je tremblais tellement le jour où il effectua la démarche, craignant un refus. Tu sais, mon bras... » (p. 177).

À une paternité imposée, défaillante (le père étant parti très tôt) et quelque peu contraignante (l'absence du père fait souffrir le fils), Marabout oppose une paternité choisie, élue. Mustaphail joue pour lui un rôle de père et d'initiateur. Au début de leur rencontre, Marabout était jeune, célibataire et analphabète : « On tuait le temps. J'étais encore célibataire à l'époque, disponible, et j'aimais le soir [...] m'asseoir sur une pierre à la porte de sa boutique et le regarder travailler » (p.170).

Connaissant bien les lois du monde, « écrivain public » (p.170) de surcroît, Mustaphail donne à Marabout ses premières leçons : c'est lui qui l'initie à la politique, en ces temps où le peuple avait besoin de prendre conscience de sa

condition de colonisé : « Durant toute la guerre on a été inséparables. Chaque soir je veillais avec lui au seuil de sa bicoque. C'est une des périodes de ma vie où j'ai le plus appris » (p. 171).

Après lui avoir fourni le savoir nécessaire pour rejoindre la Révolution (« Il m'avait tout appris » (p.230)), Mustaphail met le « néophyte » à l'épreuve :

– Les frères du Village t'estiment et te respectent. De plus, les militaires ne se méfient pas de toi, à cause de la Maison, de tes relations avec le général. Il faut aider la révolution, organiser les frères du Village. Nous avons besoin de tout, d'argent, de médicaments, surtout de la foi et de la confiance du peuple. Tu commenceras par les plus sûrs. Avant toute action, il faut les surveiller, les mettre à l'épreuve. Trouve-toi un bon alibi. Un travail qui justifiait que tu t'absentes souvent (pp. 226-227).

Répondant favorablement, Marabout devient « Mousseleb, agent de liaison de l'organisation » (p.227). Mais le contact avec la Révolution exige la discrétion, la clandestinité ou « l'effacement de son nom » (*Ibid.*), selon la formule de Mustaphail. C'est ainsi que la question onomastique refait surface : « Mustaphail me confia son nouveau nom, « Tahar », et je m'appelai désormais pour lui – choisis-toi un prénom – « Mokhtar », qui m'est venu spontanément, en mémoire de mon aïeul » (p. *Ibid.*).

On peut traduire le prénom « Mokhtar » par « l' élu », celui qui est choisi. Il faut donc remarquer qu'au-delà de sa valeur désignative, ce prénom s'alourdit d'une signification symbolique : en se donnant le nom de l'ancêtre fondateur, le premier à être sacrifié à la terre, le « Mousseleb » exprime son désir de mourir pour la patrie, afin d'être compté parmi les élus du Paradis. La mort est envisagée ici dans son sens initiatique, puisque selon le Coran, les martyrs sont ressuscités aussitôt que tués, pour jouir librement de l'état de perfection, de liberté et de béatitude de l'homme enfin délivré des malheurs de ce bas monde.

Soulignons, enfin, que son travail au sein de « l'organisation » confère au personnage une dimension héroïque : « Tandis que Marabout me racontait son premier contact avec la Révolution, je sentais une fierté comme on s'en amuse devant les *héroïques* récits de combattants » (p. 227. L'italique est dans le texte). Grâce aux sentiments de bonheur et de satisfaction dont elle le gratifie, cette aura

épique permet à Marabout de retrouver un peu d'estime de soi, de transcender son handicap et, en définitive, de se reconstruire quelque peu : « la période passée dans l'organisation m'apparaît comme la plus belle de ma vie » (p.230).

III.5. La mère et ses substituts symboliques

Parallèlement à la quête du père, Marabout cherche aussi à rencontrer sa mère qu'il n'a pas vue depuis son départ en France :

Ce n'est qu'après mon retour que j'appris la mort de ma mère. Au douar. Peut-être l'administration de la mine l'avait-elle avertie de mon accident ? De chagrin, peut-être elle est partie de chagrin. J'ai toujours associé la mort de ma mère et celle de mon bras, enterré là-bas à Douai ou dans la mine... Je me suis d'ailleurs souvent demandé s'il y avait des cimetières de membres autour des mines... (p. 151).

À défaut de la mère, ce sont les lieux et les objets qui sont investis d'une symbolique maternelle. Attirons d'ailleurs l'attention sur la place particulière qu'occupe le palmier de Miramar dans l'imaginaire spatial du texte, en tant que substitut de la mère, mais pas seulement : dans *La Maison de lumière*, la symbolique arboricole rejoint en effet l'expression de la recherche identitaire déclinée en ses deux dimensions, individuelle et collective :

L'architecte interrompit son extase :

– Effendi, il faudrait également planter un palmier derrière ta maison, là où l'explosion du soleil est la plus vive, cela protégera le mur. Un palmier protecteur qui attachera ta maison à cette terre (p.47).

Ce passage met en lumière les deux fonctions essentielles du palmier : la fonction d'enracinement (sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin) et la fonction – éminemment maternelle – de protection. Nous nous proposons de nous attarder quelque peu sur cette dernière.

Objet naturel vivant, le palmier pourvoit l'ombre rafraîchissante et protège contre les rayons brûlants du soleil, les jours de grande chaleur notamment, comme une mère protégeant ses enfants : « J'aimais, les jours de grande chaleur quand le sirocco empêcha la sieste, venir m'allonger sur l'herbe, à l'ombre du palmier » (p. 193). Par ailleurs, nous ne sommes pas en présence d'un arbre nourricier, car le palmier planté « derrière la maison faisait des branches et des

régimes de dattes sèches, amères, incontestibles et peu à peu il poussa courbé, plié comme si de sa tête il voulait rejoindre le sol » (p. 62).

Outre son rôle protecteur, le palmier doit sa symbolique maternelle à sa courbure qui suggère l'idée de matrice. Mais il est également, par son tronc, symbole phallique (quoique quelque peu courbé), image archétypale du père. Ainsi, à la fois mâle et femelle, le palmier est symbole de la totalité du cosmos, de l'unité primordiale perdue à laquelle aspire Marabout : « Cette maison, cette terre, tous les chemins m'ont toujours conduit à ce palmier » (p.292) dit-il.

Cela dit, force est de constater que le palmier est surtout valorisé comme symbole maternel. Cette symbolique devient très évidente au moment où il est arraché de « la terre devenue fange » (p.291) et emporté par l'eau de pluie vers la mer, laissant derrière lui un trou-ventre, image de l'étape prénatale :

Ce palmier en se déterrant a voulu me laisser ma place. Promets-moi de m'enterrer ici, dans son trou et, quand Dieu voudra, de m'inhumér dans cette ombre profonde. Comme mon bras dans la mine du Nord, mon fils. Mon arpent de destin sur cette terre (p. 292).

Selon une croyance universellement répandue, les humains ont été engendrés par la Terre figurée comme le corps d'une Mère géante : « Dans bon nombre de langues, l'homme est nommé : 'né de la Terre'¹¹¹ » affirme Eliade. Dans cette optique, le trou laissé par le palmier, autre tombe parmi les tombes de la Maison, peut être assimilé à la matrice de la Terre-Mère. Le souhait d'être enterré dans « cette ombre profonde » exprime ainsi un désir de retour dans le ventre originel, espace béatifique dans lequel Marabout peut retrouver son état embryonnaire, pour naître de nouveau. En somme, la mort est envisagée ici dans son sens initiatique de renaissance et de renouvellement.

« Si l'une de ses nombreuses figurations symboliques est l'aspect maternel, dans son rôle protecteur surtout, l'arbre, comme la mère, peut parfois mourir pour sauver son enfant¹¹² » soutient Nathalie Zoghaib. C'est bien ce que nous

¹¹¹ Mircea, Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Gallimard, 1990 [1957], p. 202.

¹¹² Nathalie, Zoghaib, « L'arbre dans les contes du Liban : Arbre, symbole, parents, castration, protection », in *Revue des Arts et l'Oralité*, N°3, Automne 2011, p. 56.

observons, chez notre auteur : « Ce palmier en se déterrant a voulu me laisser ma place » (p.292) dit Marabout. Tout se passe comme si le palmier-mère s'était laissé mourir pour sauver son enfant, c'est-à-dire pour que Marabout puisse enfin accéder à l'unité de son être.

Mais il y a bien autre chose : l'expérience mystique de l'autochtonie comprise comme « un sentiment de parenté cosmique avec son milieu environnant¹¹³ ». Nous pouvons dire, en paraphrasant Eliade, qu'après tant d'années passées à Miramar, Marabout se sent, en effet, être *un homme du lieu*¹¹⁴ : « De son bras valide, les pieds trempés de boue, Marabout tentait désespérément de le retenir, un témoin tutélaire qu'il voulait sauvegarder comme pour retenir ses racines à cette terre » (p.291).

Cette « sorte d'expérience cosmo-biologique¹¹⁵ » montre, encore une fois, que l'espace, dans *La Maison de lumière*, est bien autre chose qu'un simple décor : il joue un rôle moteur dans la construction du personnage – Marabout, en l'occurrence – qui n'est pas seulement défini par son « être » et/ou son « faire », mais aussi dans sa relation affective à l'espace où il évolue.

Dans cet ordre d'idées, il faut dire que Marabout et le palmier de la Maison forment une unité : la peau se mêle à l'écorce, le tronc fait office d'un bras, la sève s'assimile au sang et les branches aux cheveux : « Ce palmier ne sera plus là et c'est comme mon autre bras qu'on m'arrache, dit-il en me montrant les veines saillies qui serpentaient noueuses sur la peau de sa main tel un tronc écaillé » (p.292). Le palmier est ressenti par Marabout comme étant la partie manquante de son être, la main dont il est amputé, et qu'il est nécessaire de se réapproprier. C'est de cette manière aussi que le palmier contribue à la reconstruction de Marabout :

– Sur la pierre où est enterré ton père, qui sera derrière la maison, je planterai un palmier car les dattes par leur forme de doigts donnent **des mains du bonheur et**

¹¹³ Mircea, Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, op.cit., p. 204.

¹¹⁴ *Id.*, p. 203.

¹¹⁵ *Id.*, p. 204.

de la douceur à la vie.
– Des mains de bonheur, répéta Marabout en grommelant et **me désignant son crochet** comme on exhibe la destinée (p. 43. C'est nous qui soulignons).

À la fois arbre de vie et arbre de mort, le palmier réalise la jonction entre le visible et l'invisible, entre le naturel et le surnaturel, entre le monde des vivants et le royaume des morts, symbolisant ainsi le passage, l'initiation du personnage : « Marabout me raconta que ce palmier avait été planté par l'architecte Dani Martinass pour conjurer la mort qui frappait à sa naissance cette Maison » (p.293).

Bachelard, lui, voit dans l' « arbre du cimetière, avec ses longues racines, [...] un archétype de la rêverie humaine¹¹⁶ ». Selon lui :

Nous trouverions facilement dans le folklore et la mythologie une synthèse de l'arbre de vie et de l'arbre de mort, car le *Todtenbaum*, que nous évoquions dans *L'Eau et les Rêves*, est l'arbre qui symbolise l'être humain dans la vie et la mort¹¹⁷.

Moyennant le palmier, Marabout et son fils Rabah entrent en contact avec leurs ancêtres. L'extrait ci-après montre qu'il est la parole, l'expression vivante de ces morts-vivants qui l'entourent :

J'aimais, les jours de grande chaleur quand le sirocco empêche la sieste, venir m'allonger sur l'herbe, **à l'ombre du palmier**, et dans mes féeries d'enfant, **je tendais l'oreille pour écouter leurs voix d'outre-tombe me raconter leur histoire**, et je restais là à poursuivre des yeux les fourmis rejoindre leur fourmilière comme si elles nourrissaient mes aïeux (p.193. C'est nous qui soulignons).

Une autre remarque s'impose : en s'associant au palmier des origines, Marabout rejoint « la longue galerie des "hommes-troncs", de ces "hommes-arbres" sans âge défini, sorte de pilier central autour duquel sont construits nombre de romans algériens¹¹⁸ ». D'après cette définition empruntée à Bonn, « l'homme-tronc » a trois principales caractéristiques :

- 1- il s'associe à un arbre souvent ancien ;
- 2- il n'est pas lié à un temps bien défini ;

¹¹⁶ Gaston, Bachelard, *La Terre et la rêverie du repos*, op.cit., p. 265.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Charles, Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et Discours d'idées*, op.cit., p. 65.

3- il est l'un des piliers de son village natal et partant, de l'univers diégétique du roman¹¹⁹.

Marabout répond à tous ces critères : outre sa relation très fusionnelle avec le palmier séculaire, il s'inscrit, à l'instar de Miramar dont il est « la clé » (p.167), dans une temporalité mythique :

Aucun registre n'existe nulle part qui ferait foi, témoignerait de mon jour de naissance. Je n'ai qu'un âge de papier, enregistré plus tard. Né présumé le. Comme si cette date inscrite bien après pouvait compter dans l'éternité. Ma vie est dans ma mémoire et celle qui m'attend est toujours aux mains de Dieu (p. 116).

Figure composite et « lieu de syncrétisme¹²⁰ », Marabout ne saurait être représentation d'un être particulier, d'un homme individualisé. C'est d'abord une figure chimérique, irréelle, mythique. Son écriture n'obéit à aucun impératif réaliste, fait fi de la représentation véridique, pour ne se préoccuper que de sa dimension esthétique. Son rapport avec la Maison est assez spéculaire : Née d'un rêve, pour ne pas dire qu'elle est même un rêve (dans sa dimension paradisiaque notamment), Miramar n'a d'existence qu'à travers cette voix omnipotente, omniprésente, mais sans cesse fuyante qu'incarne Marabout. Les dernières pages du roman consacrées à sa disparition progressive en tant qu'espace de vie mettent simultanément l'accent sur la disparition prochaine de Marabout, réduit lui aussi à une sorte de silhouette anonyme, comme pour achever le parallèle :

Extrait 1

Tu sais que Marabout n'est plus qu'**une fantomale présence de la Maison**. Qu'il vit de plus en plus dans une absence intérieure, comme incapable désormais d'habiter ce quartier qui l'a vu naître, où il a vu naître chacun (p.284. C'est nous qui soulignons).

¹¹⁹ *Id.*, p.67. Comme l'avait déjà montré Charles Bonn, Si Mokhtar qui se compare à un vieil arbre, dans *Nedjma*, illustre bien cette catégorie des « hommes-troncs » : « Nous irons vivre au Nadhor, elle et toi, mes deux enfants, moi le vieil arbre qui ne peut plus nourrir, mais vous couvrira de son ombre... » (p. 129), « Je ne saurais dire à quel moment nous nous sommes vraiment connus. Il avait toujours fait partie de la ville idéale qui gît dans ma mémoire depuis l'âge impur de la circoncision [...]. Il nous faisait peur, mais nous l'aimions avec la farouche dissimulation de l'enfance, et nous ne pouvions nous passer de lui ; tous les proverbes, toutes les farces, toutes les tragédies étaient de si Mokhtar (p. 107).

¹²⁰ Cette expression a été utilisée par Ismaïl Abdoun pour qualifier une autre figure mythique, Nedjma de Kateb, qui a énormément inspiré Nourredine Saadi dans sa production romanesque : « Les dénominations de Salammbô, Sultane, Vestale, Cendrillon, ogresse, montrent que [Nedjma] est loin d'être [un personnage] homogène. [...] Elle est le lieu d'un *syncrétisme culturel et idéologique*. » (Extrait de : *Lecture(s) de Kateb Yacine*, Alger, Éditions Casbah, 2006, p.33. L'italique est dans le texte).

Extrait 2

J'ai refermé la porte, tendant la grosse clé à Marabout qui s'impatientait de me voir partir. J'ai quitté Miramar comme on abandonne une demeure menaçant ruine, une maison de pierre malade, une mystérieuse putréfaction inconnue qu'aucun architecte ne pourra plus guérir (p.317).

Outre cette relation d'implication réciproque, la Maison est associée, comme le palmier, à la figure de la mère :

Elle [Blanche] s'était installée en bas dans la partie que son grand-père appelait mauresque et qu'elle a toujours préférée, organisant son quotidien autour du patio–enclos ouvert au ciel tel un puit de lumière ou **un ventre maternel**, une image qui lui revient souvent (p. 259. Nous soulignons).

Indubitablement, le ventre évoque, plus que tout autre organe, le corps de la génitrice. Bachelard, dans un important chapitre consacré au thème de la maison, fait justement observer que « [l]a maison, le ventre, la caverne [...] portent la même grande marque du retour à la mère¹²¹. » Dès lors, le retour de Marabout à Miramar, après son accident, peut être compris comme un retour dans l'espace primitif. L'objectif est toujours le même : renaître et récupérer l'unité de son être.

Dans cet ordre d'idée, notons qu'identifier Miramar à un lieu matriciel, c'est lui octroyer, symboliquement, un pouvoir de procréation. L'extrait suivant le suggère très fortement : « la maison se faisait corps : chaude matité des marbres comme une peau satinée, voile des arabesques forgées, **ventre du patio ouvert au ciel et à la fécondité de la pluie**, dômes aux seins de pierre... » (p. 20. Nous soulignons).

Le ventre ouvert à la fécondité évoque la matrice, tandis que les eaux de la pluie peuvent faire allusion au sperme. On trouve donc à nouveau ici une association assez explicite entre la Maison et la mère. Cette Maison-mère n'est autre que l'Algérie, car l'histoire de la demeure se confond totalement avec celle du pays : « Notre demeure est notre pays¹²² » déclare Jacques Pezeu-Massabuau.

¹²¹ Gaston, Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op.cit., p. 15.

¹²² Jacques, Pezeu-Massabuau, *Demeure Mémoire. Habiter : code, sagesse, libération*, Marseille, Parenthèses, 1999, p. 40.

III.6. Le jardin d'Eden : un espace symbolique

Durant des années, Miramar fut comme le « palais » (p. 129) de Marabout. Depuis notamment son retour de France, la vie de ce personnage est liée de manière indissoluble à la Maison, à ses occupants, à son jardin. Son service ne se limitait pas au jardinage dont l'a chargé le général Saint-Aubain : « Il était commis à tout » (p. 160). De plus, Marabout n'attendait « jamais d'ordre ou d'instruction, prenant toutes les initiatives » (p. 160) : « Mon fourrier civil, l'appelait le colonel » (p. 160). D'ailleurs, s'il lui arrivait, chose si rare, de s'absenter un jour, « la Maison prenait l'allure d'un chantier arrêté : le barbecue de la veille répandait ses cendres dans le patio, les seaux de puits traînaient dans la *squifa* et les lourdes ramures de vigne vierge débordaient » (p. 160).

Ces extraits montrent que ce sont les efforts fournis quotidiennement qui créent la puissance du lien entre le personnage et son espace. Mais d'autres raisons peuvent justifier cet amour profond pour Miramar, pour son jardin, pour la terre, tout simplement : Marabout sent que c'est en elle que s'ancre les racines mêmes de son identité : « Je me suis tellement attaché à ce jardin, comme mon père, mon grand-père... N'est-il pas né des mains de mes aïeux ? » (p.159). Le paysan est à la terre, de même que la terre est au paysan. Pierre Bourdieu l'a compris depuis longtemps :

Le lien qui unit le fellah à la terre est mystique autant qu'utilitaire. Il appartient à son champ plus que son champ ne lui appartient. Il lui est attaché par une relation de soumission, comme en témoignent les rites agraires où s'exprime le sentiment de dépendance à l'égard de cette terre qui ne saurait être traitée en matière première, mais bien en mère nourricière à laquelle il convient de se soumettre¹²³.

Mais voyons les choses d'un autre angle. Le jardin avec ses arbres fruitiers, sa végétation luxuriante, ses fleurs odorantes, ses fruits délicieux et ses odeurs exquis présente toutes les caractéristiques du « *locus amœnus*¹²⁴ » – propre à la rhétorique pastorale :

¹²³ Pierre, Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, Paris, PUF, 1958, pp. 90-91.

¹²⁴ Philippe, Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *op.cit.*, p. 104. Littéralement, cette « expression latine est composée de "locus" signifiant lieu et de "amœnus" signifiant "agréable". On l'utilise dès la Rome Antique et c'est un terme récurrent au théâtre ou en poésie. De nos jours, on l'utilise

Chaque matin je quittais mon gourbi avec la même plaisanterie : « Je vais au Paradis », me rappelant les paroles de mon père : « Comme dit le proverbe, le Paradis est toujours chez les autres. » Le jardin de Miramar devenait à l'image de l'Eden, luxuriant. A voir en effet la splendeur du jardin, il paraît difficile de comprendre comment de son seul bras valide, soutenu par un crochet, Marabout réussissait à entretenir toute cette végétation riieuse, resplendissante. Il parvenait seul à bâcher, préparer les semis, badigeonner les troncs d'arbre à la chaux, chaque printemps retourner la terre dans les lopins maraîchers, vérifier quotidiennement chaque feuille, la débarrassant d'éventuels pucerons (p. 158).

L'inscription du jardin dans le roman fonctionne comme une émergence mythique renvoyant à une contrée bienheureuse (l'Eden) partant, à un état paradisiaque que l'homme a fâcheusement perdu à la suite de la *chute*. Ce mythe se construit, dans le texte, autour des réminiscences de cette première terre donnée par Dieu à Adam et Eve : le Paradis. Cet espace mythique évoque la cosmogonie divine, car c'est en son sein que Dieu a placé le premier homme, la première femme, les prémisses de sa création animale et végétale. Confirmant tout cela, Malek Chebel soutient que

l'archétype de cette *terra sacra* est décrit dans cinquante sourates et près de quatre-vingt-dix versets [...]. Chaque parcelle du jardin ici-bas tente d'évoquer au mieux ce jardin de l'au-delà, le jardin de tous les délices, mais également l'Eden perdu au début de l'histoire humaine par Adam et Eve. Ce paradis *a minima* sera également une source d'inspiration pour les artistes¹²⁵.

Dans le Coran, le même terme désigne le Paradis et le jardin : « *Jana* ». Le texte fait explicitement référence à cette donnée, à travers le passage suivant :

Souvent le colonel, lorsqu'il n'était pas retenu par ses affaires en ville, rejoignait [Marabout] dans le jardin, s'extasiant des odeurs des fleurs au matin : – Il y a quelque chose de magique dans ces parfums... Un jardin d'odeurs.

– [...] C'est ainsi qu'on décrit la *Jana*, le Paradis de Dieu dans le Livre : des parfums (p.160).

Loin d'être anodine, l'inscription de l'Eden au sein de la fiction est un des procédés par lequel s'exprime la quête du personnage. Pour s'en convaincre, référons-nous à cet extrait : « – Chaque feuille, chaque fleur de ce jardin est née ou revenue à la vie de ma main » (p.158). Résultat éminemment appréciable du travail agricole et manière positive de travailler entrent en corrélation, ici, pour

pour qualifier tout lieu paradisiaque. » URL : <http://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/13948/locus-amoenus/>

¹²⁵ Malek, Chebel, *Dictionnaire amoureux de l'Islam*, op.cit., p. 136.

venir frapper hyperboliquement le personnage d'un signe positif – positivité d'autant plus grande que le travail ainsi accompli est l'œuvre d'un manchot. Mais ce qui nous intéresse surtout, c'est l'image (nouvelle) de « Dieu-jardinier » qui se crée autour du personnage de Marabout. Celui-ci est en effet implicitement assimilé à une divinité surpuissante capable de donner la vie et de ressusciter les morts. Tout se passe comme si Marabout échappait à la durée temporelle du temps profane, rejoignait le temps sacré des Origines, jouait la cosmogonie divine, pour créer son propre Eden. Or, « Rejouer la cosmogonie divine [...] revient à retrouver ces gestes exemplaires de puissance, de surabondance et de créativité des débuts du monde¹²⁶ ». Ainsi, le mythe confère au personnage une dimension nouvelle située à mille lieues de son état morcelé ou fragmenté. La perfection – terme qui n'exclut pas les idées d'harmonie et d'unité – est d'ailleurs la caractéristique majeure de l'espace paradisiaque tel que décrit par les différentes religions monothéistes.

De plus, ce qui surprendrait peut-être le lecteur, c'est le fait que Marabout parle à cette végétation, comme si elle comprenait son langage, comme si chaque composant du « *locus amœnus* » édénique qu'il s'est créé était un personnage à part entière : « Il finit par connaître chaque fleur chaque plante et le colonel le surprenait parfois à leur parler : – Elles comprennent l'arabe et le kabyle tes lantanas ? – Pour sûr, ne sont-elles pas nées de cette terre ? » (pp. 158-159).

Décrit comme un organisme vivant et vital, le jardin est un élément essentiel d'accès à la joie, ce qui paraît conforme à une longue tradition religieuse qui associe le bonheur à la nature : « Une tradition remontant au judaïsme et à l'Antiquité chrétienne insista au cours des âges sur le lien presque structurel entre jardin et joie¹²⁷ », affirme Jean Delumeau.

¹²⁶ Davina Sandiabye, Ittoo, *Les Mythes bibliques dans l'œuvre d'Albert Cohen*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Schaffner, université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, Janvier 2015, p.35.

¹²⁷ Jean, Delumeau, *Une Histoire du Paradis, Que reste-il du Paradis*, Tome 3, Paris, Hachette, 2002, p. 108, cité par Davina Sandiabye, Ittoo, *Les mythes bibliques dans l'œuvre d'Albert Cohen*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Schaffner, université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, Janvier 2015, p. 53.

En effet, si Marabout ne ménage aucun effort pour « entretenir toute cette végétation rieuse, resplendissante », le jardin le gratifie, en retour, d'un grand confort psychologique qui lui permet de combler quelque peu le vide de son corps : « [À] la sortie de l'hôpital, dans le vide de mon corps, j'avais l'impression d'être totalement handicapé et chaque fois que ma main valide se tendait vers la nourriture je la retirais brusquement comme du feu. J'ai mis longtemps, bien longtemps avant d'en avoir un usage normal » (p.153). À cet effet, le lecteur peut constater que le jardinage n'est jamais vécu par le personnage comme une corvée, mais plutôt comme une source de plaisir et de satisfaction. « Eden » peut d'ailleurs être rapproché du grec « *Hédon* » qui signifie « plaisir », en français. Un extrait illustrant tout cela :

Le feu du soleil dardait sur son visage mais il ne quittait jamais le jardin sans avoir accompli toutes les tâches quotidiennes, entretenu chaque plante jusqu'à la glycine si bleue dont les lourdes fleurs tombaient en grappes d'ombres sur l'escalier de l'entrée. Alors, comme dans un rituel, il se reposait un long moment à croupetons, sur les talons, les genoux ouverts, jambes repliées, admirant la végétation resplendissante, luxuriante, exubérante, écoutant le pépiement des moineaux attirés par les gouttes d'eau. **Puis il ajustait son crochet de manchot au moignon et repartait, satisfait** : - Je me suis tellement attaché à ce jardin, comme mon père, mon grand-père... N'est-il pas né des mains de mes aïeux ? (p.159. C'est nous qui soulignons).

La fécondité, la fraîcheur et la verdure du jardin sous-entendent la présence d'une fontaine qui l'irrigue de ses eaux nourricières. Source de vie et symbole de régénérescence, l'eau est en effet un élément essentiel du mythe édénique : « Les jardins se présentent [...] comme la configuration centrifuge du monde sacré, celui de l'intériorité [...]. Ils s'affirment autour d'un centre vivant, la fontaine (symbole de l'eau nourricière¹²⁸) » affirme Malek Chebel.

Façonné à l'image de l'Eden biblique et coranique, le jardin de Miramar comporte sa propre source, ainsi qu'il est indiqué dans ce passage :

L'été lorsque la fontaine du jardin manquait d'eau, il lui arrivait souvent d'aller en puiser par seaux à la source, surtout pour les orangers, les citronniers ou la vigne, et sans jamais se plaindre il versait abondamment l'eau bienfaisante dans les cuvettes d'arrosage autour des troncs assoiffés (p. 159).

¹²⁸ Malek, Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*, Paris, Éditions Albin Michel, 1995, p. 221.

La source à laquelle il est fait référence dans cet extrait s'appelle « Ayn El Ma ». À l'instar du palmier, elle est investie d'une symbolique maternelle perceptible au niveau même de son nom (*Ma* est l'équivalent de Mère) et se trouve assimilée au bras manquant de Marabout :

– Désormais la parcelle de terrain que tu cultives au-dessus de la source est à toi. Tu en disposeras comme il te conviendra. [...] J'ai couru vers la source. L'eau coulait à mince filet de Ayn El Ma comme un pleur de vie. Je me suis giflé le visage à grandes giclées d'eau, m'aspergeant le front, les joues, le menton, j'ai essoré la main, la frottant sur mon corps, puis j'ai prié : *Hamdoulilahi*. [...] Cette nuit-là je ne sais pourquoi m'est venue ma main dans mon songe : Dans mon rêve j'étais allongé dans le grand lit à baldaquin de Miramar, le lit turc. Mes mains reposaient l'une sur l'autre et j'en comptais les doigts. Une voix résonnait à mes oreilles : [...] Réveillez-vous, vous êtes guéri, voilà votre main, elle vous a été rendue (pp.198-199).

Cette étroite association entre la main, la terre et la source nous rappelle étrangement la main bénie de Moïse qui, sous ordre de Dieu, frappa le rocher de son bâton pour faire jaillir l'eau vive qui désaltéra son peuple. Mais quoi qu'il en soit, ce qu'il faut retenir de tout cela, c'est que l'Eden, qui forme l'ossature même du mythe paradisiaque, avec sa végétation luxuriante, ses fruits abondants et sa source rafraichissante, fonctionne dans le texte comme un palliatif consolant à l'égard des souffrances du personnage qui y travaille et en prend soin. Nous pouvons donc conclure notre analyse de cette contrée mythologique en affirmant qu'elle constitue, avec la Maison, l'espace symbolique autour duquel la reconstruction du personnage se fait.

Reste une question concrète : Quel est le sort réservé à Marabout à la fin du texte ? Accède-t-il à l'unité de son être ? La réponse est négative. Mais le personnage garde espoir : « – Il faut partir, mon fils ! Une affaire du temps. Ne te fais aucun souci pour moi... Tout ça finira par passer » (p. 316). Dans la suite de nos analyses, nous verrons qu'il en est de même pour le narrateur-personnage d'*Alger, le cri*.

IV. Autofiction et quête de soi

« Je parle de ma ville pour ne pas parler de moi » (p.14) dit le narrateur-personnage, dans *Alger, le cri*. Cette déclaration met en lumière le projet d'écriture de Toumi : user de la ville comme prétexte pour l'écriture de soi. Cette

stratégie ne se présente pas comme un choix délibéré ; elle obéit, au contraire, à des facteurs d'ordre culturel : « c'est la pudeur algérienne » (*Ibid.*) nous explique le narrateur-personnage.

Cette difficulté à se livrer, à parler de soi, n'est pas nouvelle dans le contexte maghrébin, et bien des chercheurs se sont déjà penchés sur cette problématique. À ce propos, Farida Boualit soutient que « la pratique scripturaire qui consiste à parler de soi (même pour soi) dans un journal, des mémoires, une autobiographie intimiste, etc., n'a pas cours dans notre société¹²⁹ », et l'explique par « l'inhibition manifeste de la mise en discours intimiste de soi en raison d'une consigne culturelle qui confine à l'interdit. L'interdit ici est d'autant plus fort que la teinte religieuse de l'interdiction ne fait pas de doute¹³⁰. »

Selon ces dires, l'interdit qui frappe « la mise en discours intimiste » chez l'écrivain maghrébin est d'abord d'ordre culturel, étayé par le modèle religieux du « prophète Mohamed qui incarne l'effacement de sa personne pour pouvoir capter et transmettre la parole divine¹³¹. » Cependant, si les chercheurs tombent majoritairement d'accord pour dire qu'il reste difficile pour l'écrivain maghrébin de transgresser tous les impératifs de pudeur, de réserve et de silence propres à leur culture, la « teinte religieuse de l'interdiction » ne fait pas l'unanimité, ainsi que le signifie l'enseignant-chercheur Mehana Amrani, dans une étude sur Kateb :

[...] l'inexistence de l'autobiographie dans la culture musulmane, qui confine plutôt à un lieu commun qu'à une observation dûment documenté et argumentée, ne résiste pas à l'examen circonstancié du patrimoine littéraire arabe et musulman¹³².

¹²⁹ Farida, Boualit, « *Le Blanc de l'Algérie* ou le miroir brisé de l'autobiographie d'Assia Djébar », dans Bererhi, Afifa (dir.), *L'autobiographie en situation d'interculturalité*, Tome II, Éditions du Tell, Blida, 2004, p. 339.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Id.*, p.340.

¹³² Mehana, Amrani, *La Poétique de Kateb Yacine. L'Autobiographie au service de l'Histoire*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 9.

Il ajoute, un peu plus loin, que ces « écritures du Moi [...] ne transgressent nulle loi sacrée, mais témoignent tout simplement, comme le fait toute autobiographie, du vécu des auteurs¹³³. »

Dans le cas présent, l'interdit frappant la mise en avant de soi est fortement intériorisé : « 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 » (p. 16). Cette consigne culturelle, qui commande à l'auteur de faire preuve de pudeur et de réserve, est génératrice d'une frustration profonde : « je rêve d'une écriture désinhibée comme Alger rêve de Méditerranée, mais 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 » (p.16).

La difficulté à parler de soi empêche la réalisation d'une autobiographie authentique. C'est pourquoi l'auteur a recours à deux stratégies compensatoires, qui lui permettent de se dire sous couvert de la fiction : parler de sa ville, pour tenter de parler de soi (« je me voile de ma ville, comme la baie de sa brume » (p. 16)) et mêler, parfois, son moi individuel à un moi plus collectif (fusion de soi avec les autres).

IV.1. La métaphore de la ville-miroir

Posté sur la terrasse, le narrateur-personnage d'*Alger, le cri* contemple sa ville (natale) comme on contemple son reflet dans un miroir : « De ma terrasse, je vois Alger comme mon reflet, complexe, illisible, impénétrable, moi éclaté, choc culturel, choc du relief. » (p.16). Comme l'explique Gustave-Nicolas Fischer, « le miroir est un élément de médiation, qui permet d'appréhender un autre "soi", son double, une représentation spatiale de soi¹³⁴ ». Dans le cas qui nous occupe, c'est Alger qui fait office d'un miroir :

Cette ville m'assaille, elle monte et elle descend. Chaotique, elle m'épuise, ses pulsations 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

¹³³ *Id.*, p.10.

¹³⁴ Gustave-Nicolas, Fischer, *La psychologie de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1964, p. 73.

en métastases, dressés comme les piquants d'un hérisson, en multitude d'oursins accrochés à leur rocher. Alger, ville éclatante au soleil, empoissé 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 (p.13).

Le regard-descripteur est, ici, le « lieu d'une intrusion normative¹³⁵ », dans la mesure où la description de l'espace contemplé repose sur une série de « commentaires évaluatifs¹³⁶ », qui donne à lire la ville natale comme un espace fragmenté et, surtout, angoissant. À ce sujet, Philippe Hamon rappelle que :

De façon générale, les embrasures, les seuils, les encoignures, les balcons et les lieux élevés [...] tendent souvent, quasi systématiquement, à se poser comme les lieux d'inscription d'un plaisir ou d'un déplaisir du personnage, voire d'une jouissance ou d'une angoisse de la part des spectateurs¹³⁷.

Vue de la terrasse, Alger se pose comme « le lieu d'inscription d'un déplaisir », voire d'une « angoisse » profonde de la part du spectateur posté, pour reprendre les termes de Philippe Hamon. Mais il faut encore noter que les deux extraits d'*Alger, le cri* que nous avons donnés invitent à lire l'espace urbain comme le reflet exact de l'état d'âme du personnage-narrateur. Autrement dit, entre l'espace extérieur (en l'occurrence la ville d'Alger) et l'espace intérieur (le Moi profond du narrateur-personnage) il y a correspondance, comme entre macrocosme et microcosme. Ces espaces sont tellement interchangeable que ville et personnage-narrateur apparaissent parfois comme une seule et unique entité : « enfant seul et ville seule se confondent » (p.78) ; « La ville est en moi, elle pulse en moi » (p.90). Dès lors, nous pouvons dire que nous nous trouvons face à une écriture métaphorique de l'espace (la métaphore de la ville-miroir), doublée par une sorte de « métonymie narrative » telle que définie par Philippe Hamon :

Sur le plan du signifié l'œuvre [...] va employer toute une série de procédés convergents pour renforcer l'information véhiculée par et pour les personnages, qui sont les supports de la conservation et de la transformation du sens. C'est ce que les formalistes russes appelaient les procédés de "caractérisation indirecte", procédés très divers qu'il s'agit de repérer et de classer. [...] Un [...] procédé très employé est celui du décor (milieu) "en accord" (ou en désaccord) avec les sentiments ou

¹³⁵ Philippe, Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1997 [1984], p. 106.

¹³⁶ Notion clé de Philippe Hamon. Cf. Philippe, Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1997 [1984].

¹³⁷ Id., p. 120.

les pensées des personnages : personnage heureux situé dans un "locus amoenus", personnage malheureux dans un lieu angoissant, etc. Nous avons là une sorte de "métonymie narrative" : le tout pour la partie, le décor pour le personnage, l'habitat pour l'habitant, qui n'est pas propre, en général, aux auteurs "réalistes"¹³⁸.

Le lien entre le narrateur-personnage et sa ville est donc très étroit : il y est associé par métonymie et la symbolise par synecdoque. Ainsi, l'espace devient le principal attribut du personnage jusqu'à faire partie intégrante de son être : « 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 » (p. 96). Comme Balzac, Toumi fait « l'hypothèse d'un déterminisme social (le lieu modèle l'individu), qui fonde en retour une herméneutique (l'individu permet de comprendre le lieu¹³⁹) » : « Ce sont les lieux qui font les êtres. [...] 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 » (p.90).

La relation d'implication entre le milieu et l'individu, que Toumi emprunte à ses prédécesseurs, démontre encore une fois que l'espace est essentiel au récit au lieu d'être secondaire : il n'est pas ornemental, mais fonctionnel et symbolique. De même que le personnage-narrateur le dévoile par ses sensations et son « faire », il le dévoile à son tour : « Voilà que je parle de ma ville, alors que je m'éloigne d'elle, espérant me rapprocher de moi » (p. 45).

Comme l'écrivait David Gascoigne,

Il y a eu de tout temps une dialectique entre la construction du moi (social ou individuel) et les lieux où il se forme, lieux hostiles ou favorables, à accepter ou à fuir, à dominer ou à subir, à préserver ou à transformer. Cette fonction de moule qui façonne ou de cadre qui délimite notre vie active et affective fait que nous ne cessons de projeter sur notre environnement de multiples significations personnelles¹⁴⁰.

¹³⁸ Philippe, Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, *op.cit.*, pp. 161-162.

¹³⁹ Christian, Michel, *Le Père Goriot : Honoré de Balzac*, Paris, Bordas, coll. « L'œuvre au clair », 2003, p. 63.

¹⁴⁰ David, Gascoigne, « Voyage autour du moi », in David, Gascoigne (dir.), *Le Moi et ses espaces. Quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, Caen, Centre de recherche « Textes/Histoire/Langages », 1997, p. 11.

Dans le cas qui nous retient, le Moi instaure une relation très complexe avec sa ville natale qui est à la fois synonyme de refuge (« la ville est mon refuge » (p. 64)) et de rejet (« je veux fuir pour respirer » (p. 27)). Mais, comme le fait remarquer Genette, « si l'espace est ambivalent, c'est sans doute qu'il est lié à plus de thèmes qu'il ne semble d'abord¹⁴¹. » À cette étape de notre lecture, nous pouvons dire que cette écriture oxymorique de l'espace, qui caractérise *Alger, le cri*, est en grande partie liée à la question complexe de l'écriture de soi et son corollaire, la quête identitaire : « On ne quitte jamais Alger, on ne se quitte jamais soi-même, on ne quitte jamais sa douleur » (p. 33). À travers cet extrait, écriture de la ville et écriture de soi s'associent jusqu'à la coalescence, comme le démontre l'usage des virgules à valeur d'équivalence. De plus, le narrateur-personnage laisse entendre qu'il ne peut échapper à cette ville qui est aussi son dedans : « la ville est en moi » (p.90). Manifestement, la ville est autant en lui qu'il est en elle. On ne pourrait davantage développer ce point mieux que Bachelard qui, abordant la dialectique du dehors et du dedans, s'interroge : « où fuir, où se réfugier ? Dans quel dehors pourrait-on fuir ? Dans quel asile pourrait-on se réfugier ? L'espace n'est qu'un "horrible en dehors-en dedans"¹⁴². »

Mais il faut encore ajouter que cette correspondance a un avantage majeur : elle favorise l'introspection de l'écrivain mais à partir de l'extérieur de lui-même : « Alger est l'arbre qui cache ma forêt, elle m'aide à sortir les mots » (p. 33). Conçue comme un double de soi-même sans l'être réellement, la ville fonctionne comme une ruse qui permet à l'auteur d'« exhiler [son] râle, à l'unisson avec sa ville », de se confesser sans se confesser réellement : « Je vais encore parler d'elle, ma ville, pour tenter de parler de moi, je vais m'accrocher à elle, pour m'agripper à moi » (p. 28). L'auteur « se voile de sa ville », ce qui lui permet d'instaurer une relation avec un autre Moi, qui est à la fois lui-même et un autre. En adoptant cette stratégie, le récit se situe sans cesse sur « des terrains mouvants qui peuvent à tout moment faire basculer l'aventure soit dans la fiction

¹⁴¹ Gérard, Genette, « Espace et langage », dans Gérard, Genette, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 102.

¹⁴² Gaston, Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], *op.cit.*, p. 244.

la plus complète [...] soit dans une indéniable autobiographie¹⁴³. » Ainsi, *Alger, le cri* passe à loisir de la forme autobiographique à l'écriture (auto) fictionnelle qui atteint parfois le paroxysme de l'imagination avec le registre fantastique : « Je suis un fantôme parmi les fantômes » (p.96).

Dans une interview donnée à Abdelkader Oueghliss, Toumi s'est ainsi exprimé sur son rapport à Alger :

En effet, ce récit n'est pas sur la ville, mais sur le rapport qu'un individu, moi, en l'occurrence, entretient avec sa ville. Alger est la ville qui m'a vu naître, c'est la ville où j'ai grandi, la ville où je vis. Alger est le théâtre de mon histoire personnelle. C'est une ville tellement fascinante, par sa géographie, son esthétique, son histoire tourmentée, qu'elle m'a naturellement « tendu la main » dans ma quête existentielle. Alger m'a aidé à parler de moi, j'ai commencé par parler d'elle, de ce que je ressens pour elle, et ainsi, j'ai pu peu à peu libérer ma parole¹⁴⁴.

À travers ces propos, l'auteur reconnaît que, dans son œuvre, l'écriture de soi passe par l'écriture de la ville. Celle-ci, loin de rendre uniquement compte d'un espace préexistant à la parole (fonction d'ancrage autobiographique), contribue à conjurer la douleur, à libérer le cri du narrateur-personnage :

J'aimerais tant parler, juste *choya*, pour expirer, pour exhaler mon rôle, à l'unisson avec ma ville. Expirer pour expier, en parlant de moi, qui suis fait de ma ville. Je me voile de ma ville, comme la baie de sa brume, et entre brume et pudeur, je rêve d'une écriture désinhibée comme Alger rêve de Méditerranée (p.16).

À travers cet extrait, nous pouvons dire qu'Alger joue le rôle d'« adjuvant » (selon la terminologie greimasienne), en ce qu'elle favorise la quête du personnage-narrateur, à savoir la quête du cri. Mais elle s'y oppose, aussi, souvent : « Les mots s'éloignent de moi, je tente de les rattraper, de les enfouir en moi, Alger me vole mes mots, ils sont en danger » (p. 65) ; « Alger m'empêche-t-elle de crier ? » (p. 132).

Chez Toumi, Alger n'est confinée dans aucun des rôles actantiels déterminés par Greimas. C'est pourquoi, nous pouvons dire que, dans *Alger, le cri*, la capitale algérienne se caractérise, sur le plan diégétique, par sa

¹⁴³ Philippe, Merlo, « Espace-mémoire-moi-imaginaire », in Jacques Soubeyroux (dir.), *Le Moi et l'Espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p.160.

¹⁴⁴ Disponible à l'adresse : <https://www.babzman.com/entretien-avec-samir-toumi-auteur-de-alger-le-cri/>

polyvalence fonctionnelle : « toute unité se caractérise par sa polyvalence fonctionnelle en contexte¹⁴⁵ », affirme Philippe Hamon.

Revenons au rapport qu'entretient l'intériorité du moi et l'extériorité du monde. Complexité et morcellement sont les deux piliers principaux sur lesquels repose ce rapport : « De ma terrasse, je vois Alger comme mon reflet, complexe, illisible, impénétrable, moi éclaté, choc culturel, choc du relief. » (p.16). De même que la ville se présente comme un corps morcelé, fragmenté et souffrant, le Moi subit un éclatement quasi schizophrénique où toute unité se dérobe : « je suis dans ma ville, celle qui m'a vu naître, je suis à ma place, à Alger, au cœur de mon identité éclatée, de ma bataille et de ma lente agonie » (p. 98).

Ainsi, après avoir fait croire dans son prologue à une écriture foncièrement autobiographique, l'auteur se joue des attentes de son lecteur, se livre à un jeu incessant de c'est moi et ce n'est pas moi, suivant un projet d'écriture qui se poserait en terme camusien, « Tout est vrai et rien n'est vrai ». De cette ambivalence naît une poétique du trompe-l'œil, au sens de Farida Boualit : il s'agit d' « un leurre qui permet [tout d'abord] d'installer le lecteur en territoire littéraire familier¹⁴⁶ », quitte à le décevoir, dans un deuxième temps : « Il n'y a ni limbes, ni fantômes, juste un adulte seul dans une ville seule. Il n'y a point de malédiction, juste une identité confuse, malmenée, difficilement décryptable » (p.78)

Si Alger est une ville complexe, elle l'est d'abord de par sa géographie. C'est pourquoi, quand la description se veut surtout topographique, elle insiste lourdement sur l'image de la ville-labyrinthe :

De la pénombre de ma terrasse, je devine les rues étroites et en lacets, anneaux d'un perfide boa qui étrangle quotidiennement ses habitants. En empruntant ces rues, l'Algérois monte et descend, puis descend et monte, puis tourne, et au virage, il risquera le crash, l'accident (p. 18).

¹⁴⁵ Philippe, Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, *op.cit.*, p. 124.

¹⁴⁶ Farida, Boualit, « L'écriture de l'insinuation et du trompe-l'œil de Mouloud Feraou », *Synergies Algérie*, N° 13, 2011, p. 24. Disponible à l'adresse : <https://gerflint.fr/Base/Algerie13/boualit.pdf>

Le recours à l'image du labyrinthe dans la description d'Alger compte parmi les grands *topoi* de sa représentation littéraire. Mais le labyrinthe, chez Toumi, n'est pas seulement utilisé pour rendre compte de la complexité de l'espace urbain. Son émergence, en tant que mythe, véhicule d'autres significations, qui nous semblent étroitement liées à la question de la quête de soi. Nous y reviendrons.

La complexité d'Alger ne se limite pas à son relief. Elle tient aussi à son histoire marquée par les invasions et les guerres :

La ville ploie sous le poids de son histoire tourmentée, comme le dos vouté des vénérables *hadjate* montant les interminables escaliers du centre-ville. Alger souffre, ville sans présent et sans futur, ville sur faille, étouffée par la haine de ses habitants, par leur amour aussi (pp.26-27).

Alger se morcelle sous le poids de la violence historique. Le narrateur-personnage qui y vit se morcelle à son tour : « je suis le fruit d'une histoire de failles et de guerres » (p. 20). Ainsi, le destin du personnage se reflète dans celui de sa ville, de même que celui de la ville se reflète dans celui du personnage : « J'ai souffert en silence, à l'unisson avec elle, l'accompagnant dans son éternel suicide, dans sa chute lente, qui n'en finit pas. Je détruis mon corps, comme la ville détruit ses immeubles » (p.19).

IV.2. L'écriture : un exercice cathartique

Alger, le cri se caractérise par une écriture à la première personne avec un narrateur-personnage qui porte le nom de son créateur : « *Dors Samir, n'aie pas peur, les fantômes ne crient pas* » (p. 153, l'italique est dans le texte). Si cette identité nominative n'est donnée que tardivement, le narrateur-personnage exhibe, dès les premières pages, sa vocation d'écrivain : « Je dois écrire pour ne pas m'effondrer, j'attends les mots qui, comme la vague du tsunami qui dévasta Alger au XVIII^e siècle, engloutiront les digues d'incompréhension qui m'empêchent de le faire » (p. 17).

Pour l'auteur comme pour son double fictionnel, écrire est une nécessité (existentielle), voire parfois une urgence : « *Je dois écrire, affronter ma guerre, explorer ma faille* » (p.20. L'italique est dans le texte). Cette fonction salvatrice

de l'art a été depuis longtemps perçue par les philosophes et par les écrivains eux-mêmes : « L'art seul est susceptible de nous sauver¹⁴⁷ », affirme Nietzsche. L'écrivaine franco-algérienne, Nina Bouraoui, dit qu' : « Écrire c'est aussi une façon de se rassembler, de se retrouver à l'intérieur de soi¹⁴⁸. » Pour Ahlam Mosteghanemi, enfin, « l'écriture nous purifie de toutes les saletés acquises depuis la naissance. La pourriture est là où la littérature fait défaut¹⁴⁹ ! »

Comme nous le constatons, l'écriture est toujours perçue comme salvatrice. Elle permet d'apaiser, ne serait-ce que quelque peu, les blessures de l'âme. D'un point de vue psychanalytique, l'écriture a des vertus cathartiques. À ce propos, dans une étude consacrée à l'écriture fragmentaire de Jean Sénac, le chercheur Nasri Zoulikha estime qu'il faut se rendre à ce constat :

l'autofiction est un écrit identitaire qui sert de référence à des auteurs qui se transforment en personnages de fiction pour de multiples raisons. Fortement liée à l'expérience personnelle de l'écrivain, la psychanalyse, depuis Freud, ne laisse aucun doute sur la finalité thérapeutique que revêt ce type d'écriture¹⁵⁰.

Les exemples qui induisent que le narrateur-personnage veut « expier, par les mots » (p.16) essaient dans le texte : « Je dois expier, par les mots, expier Alger, langoureuse, alignant ses lumières en filaments de ma nuit » (*Ibid.*). Cet extrait ne laisse planer aucun doute sur la finalité thérapeutique de l'écriture, d'autant plus qu'*Alger, le cri* se place sous le signe du malaise, malaise existentiel d'un personnage/d'une société en quête d'une « vie libérée des anneaux du serpent, [...] 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 » (p.110).

¹⁴⁷ Friedrich, Nietzsche, *Le livre du philosophe*, Paris, Éditions Flammarion, p. 102, Cité par Idir, Faïza, *La quête de soi dans Le Chien d'Ulysse et La Kahéna de Salim Bachi*, thèse de doctorat sous la direction de Mohamed Ismail Abdoun, université Alger 2, juin 2018, p. 214.

¹⁴⁸ Nina, Bouraoui, *Poupée Bella*, Paris, Stock, 2004, p. 112.

¹⁴⁹ Ahlam, Mosteghanemi, *Mémoires de la chair*, *op.cit.*, p. 321.

¹⁵⁰ Zoulikha, Nasri, « L'écriture fragmentaire de Jean Sénac », in *Synergies Algérie*, n° 12, 2011, p.249. Disponible à l'adresse : https://gerflint.fr/Base/Algerie12/zoulikha_nasri.pdf

L'importance de l'écriture dans cette quête étant admise, venons-en à sa métaphorisation dans laquelle le voyage apparaît à titre de comparant :

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 (p.91).

L'écriture n'est pas un acte anodin, mais plutôt l'équivalent métaphorique d'un voyage intérieur qui permet d'explorer les milles plis de soi-même. Certaines expressions employées (« comme descendre et remonter les rues d'Alger », « montant et descendant », etc.) suggèrent également un rapprochement entre l'errance dans le labyrinthe de la ville et la descente dans son propre labyrinthe (intérieur). Coucher des mots sur une feuille, « explorer la forêt des mots qui l'entoure » (p. 91), c'est donc, pour Samir, descendre vers le centre de son être, « en spéléologue de soi » (p.90), pour « affronter [ses] démons, [...] chercher à les amadouer, à les apprivoiser » (p.76). Le Minotaure, dans ce cas, n'est que la nature animale du sujet, qui peut être tenté par la violence meurtrière : « le serpent est en moi » (p.89).

Enfin, nous pouvons dire que le narrateur-personnage fait de l'écriture un « acte si vital » (*Ibid.*), car il y voit une des voies possibles pour accéder à l'unité de son Moi fragmenté.

IV.3. Le labyrinthe : un espace mythique initiatique

Originellement, le labyrinthe était l'espace du Minotaure, un être monstrueux à tête de taureau et à corps d'homme. Cette figure mythique, qui se nourrissait de chair humaine et que réussit à tuer Thésée, fut née des amours illégitimes de Pasiphaé, épouse du roi Minos, et d'un Taureau. Pour protéger sa cité, Minos décida de l'enfermer dans le labyrinthe construit par Dédale :

Minos est effrayé. Que faire de cet animal fou et violent dans la cité ? Il décide de l'enfermer et fait construire par Dédale un immense palais composé d'une telle

quantité de salles et de couloirs imbriqués les uns dans les autres que personne ne peut y trouver son chemin¹⁵¹.

Guidé par le fil d'Ariane, Thésée descendit dans le labyrinthe et tua le Minotaure. Aujourd'hui encore, de manière générale, en plus de la complication de son plan et la difficulté de son parcours, on retient du labyrinthe l'idée de l'égarement, de l'errance, de l'enfermement, de la solitude et de la mort. Tous dysphoriques, ces mythes suscitent la répulsion vis-à-vis de l'espace du Minotaure. Comment expliquer alors la fascination qu'éprouve la littérature à son égard ? Comment peut-on justifier le recours fréquent à l'image du labyrinthe dans les descriptions de ville ? André Peyronie nous apporte une réponse, dans sa définition du labyrinthe, pour le *Dictionnaire des mythes littéraires* :

Le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent Il est à prendre d'abord au sens figuré et c'est pour cela qu'il est devenu une des figures les plus fascinantes des mystères du sens. Qu'entend-on en effet lorsqu'on a recours à l'image du labyrinthe et qu'est-ce que cette image permet de dire ? La réponse n'a cessé de varier selon les époques, car, au-delà d'une représentation minimale comme construction tortueuse à destination égarante, *le labyrinthe est totalement à imaginer et ses implications sont à découvrir*¹⁵². (L'italique est dans le texte).

À travers ces propos, Pyronie laisse entendre que le labyrinthe a fait l'objet de nombreuses réécritures et que ses valeurs symboliques varient d'une époque à une autre. En conséquence, tout affleurement de ce mythe dans un texte littéraire devrait être contextualisé. De plus, de l'avis de Bertrand Gervais, soutenir, comme le fait Pyronie, que le labyrinthe est une image mentale, une métaphore sans référent, c'est « surdéterminer l'absence de ce référent et indiquer, en toutes lettres, l'importance de la dimension sémiotique¹⁵³ ». Nous sommes donc de plain-pied dans la fiction, « ce que Peyronie confirme en précisant que le

¹⁵¹ Fernand, Comte, *Les Grandes Figures des mythologies*, Paris, Bordas, 1999, p. 138.

¹⁵² André, Peyronie, « Labyrinthe », in Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 916.

¹⁵³ Bertrand, Gervais, « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire », in Archibald Samuel, Gervais Bertrand, Parent Anne-Martine (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal, Figura : Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol.6, 2002, p. 15. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <http://oic.uqam.ca/fr/publications/pratiques-de-lespace-en-litterature>

labyrinthe est à imaginer, qu'il ne peut agir que comme un espace de projection : projection du monde, de soi, de ses peurs et de ses fantasmes¹⁵⁴. »

Pour notre part, nous nous proposons, d'abord, de démontrer qu'il y a émergence du mythe en question dans *Alger, le cri* ; ensuite, nous montrerons qu'à travers le labyrinthe, le narrateur-personnage fait l'expérience de la quête initiatique.

IV.3.1. L'émergence du mythe du labyrinthe

Nous pouvons avancer que c'est d'abord en raison de son architecture compliquée, sa structure enchevêtrée, sa « topographie torturée », qu'Alger appelle l'image du labyrinthe. À maints endroits du texte, le narrateur met l'accent sur sa topographie complexe et égarante :

En empruntant ces rues, l'Algérois monte et descend, puis descend et monte, puis tourne, et au virage, il risquera le crash, l'accident (p. 18).

[...] je suis le tracé irrégulier des ruelles d'Alger, un virage, un coude, une montée, une descente, encore un virage (p. 146).

Labyrinthique, Alger favorise l'égarement du narrateur-personnage : « 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. » (p.117). Mais c'est aussi une ville qui, en raison de sa « géographie tourmentée » (p. 110), impose des trajets circulaires :

Les jours passent, je marche de plus en plus dans Alger. [...] Les rides de mon visage se creusent, les heures défilent et j'arpente ma cage selon le même itinéraire. Descendre le boulevard Mohamed V, remonter la rue Didouche Mourad, arriver au Sacré Cœur, jeter un œil à l'étonnante cathédrale en forme de centrale nucléaire, remonter vers le Palais du peuple, prendre le boulevard du Télémy, *passer le Pont des Suicides*, rejoindre Sainte-Élisabeth, rebaptisée *Zineb Oum El Massakine*, passer le Sept Merveilles, redescendre vers la Place du Gouvernement par la rue du Docteur Saâdane, traverser le Tunnel des Facultés pour retrouver le boulevard Mohamed V, périmètre bouclé (pp. 106-107).

En plus de sa circularité, Alger est décrite à la fois comme une cage et comme un immense labyrinthe d'où il est difficile de s'échapper :

¹⁵⁴ *Ibid.*

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 de son labyrinthe, encerclé par la mer et les montagnes. Les immeubles sont les barreaux de ma cage, je suis el meknine ezzine (p. 149).

Dans cet extrait, Alger est caractérisée à la fois comme un espace d'enfermement, puisqu'elle est « encerclé[e] par la mer et les montagnes », et comme celui de l'errance, car le personnage-narrateur se sent comme un « rat dans son labyrinthe ». Nous pouvons ajouter qu'elle est parfois représentée comme un espace carcéral, une prison, puisque le narrateur-personnage se compare à un chardonneret encagé : « Alger est ma cage, peuplée de souvenirs silencieux » (p. 104).

Ces caractéristiques propres à l'espace du Minotaure se voient corroborées par l'omniprésence de la mort et par le sentiment d'étouffement qui traverse en permanence le narrateur-personnage :

Difficile pour moi de respirer au milieu de l'amas désordonné d'immeubles dégingolant 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 (p. 15)

La mort est ma compagne, elle vit à mes côtés, omniprésente. Elle n'a qu'un seul ennemi, l'amour, ce sentiment de vie (p. 95).

Cette atmosphère mortifère renforce le caractère hostile de la ville et confirme la désagrégation identitaire du narrateur-personnage : « Viol des souvenirs, présent souillé, l'avenir est un non-concept, la colère gronde en moi » (p. 141).

IV. 3.2. Voyages et initiation

Alger broie les existences. Il n'est donc pas étonnant que ses habitants rêvent d'un ailleurs pour échapper à ses griffes, à ses menaces (de mort) incessantes et angoissantes :

[...] recroquevillé dans sa ville comme moi dans ma terrasse, l'Algérois regarde l'hih, rêvant à son présent, peut-être à son futur. Ouvrir la fenêtre, c'est prendre une gifle : violente beauté de la ville, ça fait mal aux yeux, mal à l'intérieur, trop de beauté, trop de présent, une possibilité de futur, c'est interdit, haram, la yadjouz ! (pp.29-30).

Plusieurs fois évoquées dans le texte, les « assiettes de parabole accrochées aux balcons des immeubles » (p.29) offrent au regard la métaphore du départ, de la délivrance, de l'ouverture des horizons :

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* (p. 29).

Alger est la ville d'où il faut s'échapper pour vivre, tandis que Tunis, terre salvatrice aux yeux du narrateur-personnage, intervient ponctuellement dans la narration comme la ville-refuge, celle qui flatte tous les sens : « Je dois quitter Alger [...], passer les frontières, vers la douce et calme Tunisie, promesse de jasmin et de thé aux pignons, si douce, si sucrée, comme un rêve d'extase » (p.27). Les voyages à Tunis sont fréquents, et leur dimension initiatique est exprimée en ces termes : « Le voyage est à chaque fois une petite mort, un instant anéanti, parce qu'on quitte, un instant ressuscité, parce qu'on arrive » (p.58).

Le voyage en Tunisie s'assimile à une mort initiatique. Celle-ci atteste le besoin de se recréer, afin de retrouver l'unité perdue. C'est ce même désir de renaissance qui est suggéré à travers ce passage « Tunis est la ville aquatique, la ville matrice » (p.39). Tunis est identifiée à un espace marin, sans doute parce que la mer rappelle-elle les eaux matricielles enveloppantes. Remarquons d'ailleurs que l'écriture juxtapose « la ville aquatique » et « la ville matrice », l'une étant l'équivalente symbolique de l'autre. Cette métaphore marine exprime un désir de retour vers le paradis enfantin, à savoir celui d'avant la séparation avec la mère.

Tunis apparaît donc, à tous points de vue, comme un espace euphorique. Mais Alger est imposante, dominatrice et toute tentative de la fuir s'avère désespérément vaine : « Alger me poursuit » (p.41). Face au pouvoir tyrannique de la ville-serpent, le pays du jasmin avoue son impuissance à transformer durablement la vie du personnage en une ivresse de plaisirs : « Alger enserre Tunis de ses anneaux, elle clame sa victoire. [...] Alger a gagné la bataille. *Que peut le jasmin contre le cri du raïman ?* » (p.42). Tout se passe comme si Alger

était devenue sujet, commandait les actions du personnage et, par là même, générait le récit. Bref, c'est le triomphe de l'espace sur le personnage.

IV.3.2. Explorer le labyrinthe urbain : marche et vol

La ville-labyrinthe est invivable, mais le narrateur-personnage ne saurait vivre durablement ailleurs : « Tunis est la caresse après la gifle. Alger est mon syndrome de Stockholm, je sais que je retournerai bientôt à mon bourreau » (pp.37-38). Voilà donc le paradoxe bien clairement énoncé, car l'expression « syndrome de Stockholm » signifie l'attachement de la victime à son bourreau, en l'occurrence du narrateur-personnage à sa ville : « Le manque est là, je cherche quotidiennement Alger dans Tunis » (p.45).

Le retour vers la ville-serpent est pratiquement toujours suivi d'une déambulation dans ses rues labyrinthiques :

Les jours passent, je marche de plus en plus dans Alger. [...] Les rides de mon visage se creusent, les heures défilent et j'arpente ma cage, selon le même itinéraire. [...] Marcher, monter, descendre, pour recevoir ma gifle quotidienne... (p.107).

Comme l'affirme Rebecca Solnit, « la marche a généré le sentiment de l'espace¹⁵⁵ ». Mais, dans un monde hautement industrialisé, elle ne suscite, de prime abord, aucun intérêt particulier et n'apparaît que comme une des pratiques humaines les plus banales. Pourtant, le récit la prend au sérieux et la valorise comme quête de soi : « Marcher, apprivoiser la ville, chercher son pouls, accorder mes pas à sa nervosité, à sa peur, longer le serpent, arpenter le périmètre de ma cage, *ouktach etdji elfardja ?* » (p. 109).

Pour le narrateur-personnage, la marche permet la connaissance du monde. Elle est aussi, comme chez David Le Breton, « un appel à la métamorphose de soi¹⁵⁶ » : « La marche est mon salut » (p. 112). Précisons que c'est grâce à son pouvoir extatique – c'est-à-dire, grâce au fait qu'elle peut alléger le corps et libérer l'esprit– que la marche peut être salvatrice :

¹⁵⁵ Rebecca, Solnit, *L'Art de marcher*, Paris, Actes Sud, 2002, p. 10.

¹⁵⁶ David, Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000, p. 164.

À force de marcher, mon corps s'allège puis s'envole, au-delà des rues, au-delà des foules, dans un univers où passé, présent et futur se confondent. Entrer en soi pour mieux libérer le corps, fatiguer le corps pour mieux libérer l'esprit, tel est le but de la longue marche des Algérois dans la géographie tourmentée de leur ville (p.110).

La marche génère la capacité d'abandonner son corps et de voyager en esprit dans des régions autrement inaccessibles. Cela constitue un acte de passage du profane au sacré, car « le symbolisme du vol exprime toujours l'abolition de la condition humaine, la transcendance et la liberté¹⁵⁷. » Pour un personnage qui est en quête de son unité, cet accès à une condition considérée sur-humaine équivaut à une libération : « je marche, encore et encore, pour m'envoler et quitter enfin mon corps et mes tourments » (p.112).

Le vol du narrateur-personnage a une résonance chamanique, parce que, d'une part, il se présente comme une imitation¹⁵⁸ du comportement des oiseaux et, d'autre part, il a une signification initiatique: « Marcher, encore marcher, [...] souffler, inspirer, expirer, sentir le sang battre à ses tempes, le corps s'assouplir, pour disparaître et laisser l'esprit s'envoler, comme *lahmam* d'El Anka, rêvant de quitter la ville et ses tourments » (pp.110-111). Cet extrait est important pour une confirmation de la fonction initiatique du vol : « l'âme-oiseau¹⁵⁹ » abandonne le corps et s'envole dans des régions inaccessibles aux vivants, comme dans le cas du « vol chamanique¹⁶⁰ ». Le vol implique alors le symbolisme de la mort initiatique : « je peux quitter mon corps sans difficulté pour voler le long des façades et rejoindre les morts au-dessus des nuages » (p.116).

¹⁵⁷ Mircea, Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, op.cit., p. 139.

¹⁵⁸ Eliade affirme, en effet, que « le chaman imite, d'une part, le comportement des animaux et, d'autre part, il s'efforce d'imiter leurs cris, surtout les cris d'oiseaux. » (*Id.*, p. 81).

¹⁵⁹ *Id.*, p. 133.

¹⁶⁰ *Id.*, p. 129. Pour mieux comprendre ce rapprochement, référons-nous à ce que dit Eliade à propos du chamanisme : « l'apprenti-chaman doit affronter les épreuves d'une initiation comportant l'expérience d'une "mort" et d'une "résurrection" symboliques. Durant son initiation l'âme de l'apprenti est censée voyager au Ciel et aux Enfers. Il est évident que le "vol chamanique" équivaut à une "mort" rituelle ; l'âme abandonne le corps et s'envole dans des régions inaccessibles aux vivants. Par son extase, le chaman se rend l'égal des dieux, des morts et des esprits : la capacité de "mourir" et de "ressusciter", c'est-à-dire d'abandonner et de réintégrer volontairement le corps, dénote qu'il a dépassé la condition humaine. » (*Id.*, pp. 129-130).

Comme le vol, la marche a une dimension sacrée quasi spirituelle : « Alger impose un pèlerinage permanent, un chemin de croix que l'on gravit tous les jours, nul besoin de spiritualité, la voie escarpée est au coin de chaque rue, aux marches de chaque escalier » (p.47). Le « pèlerinage » étant avant tout un passage d'un lieu profane à un lieu sacré, l'emploi d'un tel terme témoigne d'un rapport essentiel et sacré à la marche, tandis que les rues escarpées de la ville peuvent symboliser les difficultés de la quête : « Alger, champ de bataille où chacun lutte avec la ville comme on se bat avec soi, bataille absurde, sans vainqueurs ni vaincus, bataille sans fin, sans lendemains. » (p.29). La ville labyrinthique est un véritable « champ de bataille », voir un véritable théâtre de l' « absurde » avec ses rues comme décor. Le terme « absurde » est d'ailleurs employé plusieurs fois, dans le texte :

De la terrasse, mon regard se plaît à monter et à descendre le long du Chemin Laperlier, que j'aime tant. Un chemin nouveau, absurde et dangereux, beau, si illogique, menacé et menaçant (p.31).

Terre, mort, amour, douleur, enfant, encore un pentagone, un pentagone de l'absurde. Absurde (p.141).

Cette référence à la philosophie de l'absurde s'accompagne de quelques allusions au mythe de Sisyphe : « J'emprunte quotidiennement ce chemin qui glisse, qui disparaît, j'aime le monter quand je sais que tout glisse, j'aime risquer la mort à chaque virage, une mort bien lente, une mort dans laquelle je glisse » (p. 32).

Pour Camus, « Sisyphe est le héros absurde¹⁶¹ ». Il l'est par son mépris des dieux, par sa haine de la mort et par sa passion pour la vie¹⁶². Or, dans l'extrait que nous venons de donner, le narrateur-personnage tient des propos qui, de prime abord, entrent en contradiction avec cette trinité : « j'aime risquer la mort » affirme-t-il. Pourtant, si nous creusons plus avant, nous verrons que le narrateur-personnage n'est pas un anti-Sisyphe. D'abord, parce que de même que le Sisyphe de Camus accepte son rocher, Samir ne dédaigne pas d'affronter sa

¹⁶¹ Albert, Camus, *Le Mythe de Sisyphe* [1942], Édition numérique réalisée en 2010 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada, p.110. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca/>

¹⁶² *Ibid.*

propre mort. Ensuite, cette dernière nous semble davantage invoquée dans son sens initiatique que dans sa signification profane. En effet, c'est vers la mer, dont nous connaissons le symbolisme maternel et/ou régénérateur, que la ville glisse : « Monter malgré la glissade, tel est le quotidien des Algérois, dans cette ville qui descend vers la mer, vers la mort » (p.32). La mort est donc, pour la narrateur-personnage, un passage nécessaire pour retrouver son unité : « Je me fonds dans la brise à la recherche d'un repos éternel » (p.38). En définitive, à l'instar de Sisyphe, c'est bien la passion de la vie qui caractérise Samir : « Inlassablement, l'adulte seul cherche ce qui le fera crier » (p. 91).

En plus d'arpenter les rues de la ville, le marcheur se promène souvent dans les rues de sa mémoire, en méditant tantôt sur ses souvenirs d'enfance, tantôt sur quelques événements appartenant à la mémoire collective (la guerre d'Algérie, les événements d'octobre 88, etc.) :

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 (p.20).

Tous les jours, j'arpente les rues, j'arpente les chemins du souvenir (p.145).

Cette déterritorialisation fréquente dans l'espace de l'enfance est emblématique du désir de retrouver le premier espace, « l'enfance étant l'âge le plus proche de la vie intra-utérine¹⁶³ ». Le passage le plus à même d'illustrer cette idée nous semble celui-ci :

Les plages sont les sanctuaires de l'enfance [...]. Mon occupation favorite était de m'enterrer sous le sable, tout le corps sauf la tête, pour ressentir l'immobilisme de la mort, et ensuite me débattre, pousser, encore et encore, pour m'extirper du trou (p.54, l'italique est dans le texte).

Le vocabulaire employé dans cet extrait, « m'enterrer sous le sable », « me débattre », « pousser, encore et encore », « m'extirper du trou », atteste du désir de retrouver l'espace originel pour naître de nouveau. Directement lié à la quête de soi, ce désir du retour à la Mère est d'ailleurs très prégnant dans le récit, comme nous allons le montrer dans les points suivants.

¹⁶³ Faïza, Idir, *La quête de soi dans Le Chien d'Ulysse et La Kahéna de Salim Bachi, op.cit.*, p. 207.

IV.3.3. Le labyrinthe et le désir du retour à la Mère¹⁶⁴

Alger, le cri offre deux visions diamétralement opposées de la ville d'Alger, qui se réduisent schématiquement aux couples attraction/répulsion, vie/mort. Or le lecteur perçoit un aspect mythique de cette expérience oxymorique de l'espace, si déplaçant un peu son regard, il s'intéresse à la symbolique du labyrinthe, et s'interroge sur son éventuel rapport avec la métaphore corporelle de la ville-femme. À ce propos, Eliade nous apprend que « le labyrinthe était homologue au corps de la Terre-Mère ! Pénétrer dans un labyrinthe [...] équivalait à un retour mystique à la Mère¹⁶⁵ ». Ainsi, l'errance du personnage dans son espace labyrinthe se donne à lire comme un voyage dans l'espace-temps mythique des Origines. À vrai dire, tout se passe comme si, paradoxalement, le narrateur-personnage faisait de l'hostilité de son espace la source même de son plaisir– un plaisir qui a quelque chose d'une régression au sein du ventre maternel :

Elle [Alger] me retient en elle, elle me mène au bord de l'asphyxie, je suis à elle, cette sensation m'est familière, je n'ai pas crié, ni à la naissance, ni aujourd'hui. [...]. Je suffoque, c'est agréable, la tête est lourde, mon corps devient pierre, je suis callé en elle, je suis sous le sable, enterré, comme à Courbet Marine, je sens son poids sur moi, j'étouffe, j'aime ça (pp. 63-64).

Dans cet extrait, l'image primordiale de la Terre-Mère se vérifie sur le « niveau géologique de l'existence » : « mon corps devient pierre » dit le narrateur-personnage. En effet, selon Eliade :

[...] la conception de la Terre en tant que Genetrix universelle se vérifie même sur ce qu'on pourrait appeler le niveau géologique de l'existence. Si la terre est une Mère vivante et féconde, tout ce qu'elle produit est à la fois organique et animé ; non seulement les hommes et les plantes, mais aussi les pierres et les animaux¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Nous avons entamé cette réflexion dans une communication que nous avons présentée lors de la journée d'étude animée par les doctorants d'Alger2, le 27/04/2014. Voir : Brahim, Ait Amokrane, « Le mythe de la Terre-Mère comme procédé d'écriture de l'espace dans *Alger, le cri* de Samir Toumi », *Écritures algériennes contemporaines : des lieux au je(ux) du texte. Étude de deux œuvres d'écrivains algériens : Alger, le cri de Samir Toumi & Ravissements de Ryad Girod*, Journée d'étude des doctorants organisée par Madame le Professeur Ghebalou Yamilé, le 27/04/2015 à l'université d'Alger, Campus de Ben Aknoun.

¹⁶⁵ Mircea, Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, op.cit., p.212.

¹⁶⁶ *Id.*, p. 209.

On comprend, dès lors, pourquoi le narrateur-personnage se complaît à s'ensevelir sous terre jusqu'à l'asphyxie, jusqu'à ce que son corps devienne pierre : c'est parce qu'il y a chez lui un réel désir de « retrouver la Terre-Mère, d'y être enterré dans le sol natal– ce ‘sol natal’ dont on devine maintenant la profonde signification. [...] Il faut retourner à la Mère¹⁶⁷. »

Ce désir de retour au ventre originel trouve sa justification dans un manque : le personnage n'a pas crié à sa naissance : « *Je suis né dans un silence, à 20h, clinique de Saint-Eugène, un jour de Mouloud. Je n'ai pas crié.* » (p.12). Tout le programme narratif s'élabore en forme de quête de l'objet manquant : « *Depuis, je cherche le cri* » (*Ibid.*). Cette quête ne pourra aboutir que si le narrateur-personnage connaît une nouvelle naissance, la naissance étant le moment où l'on lance le cri. D'où la nécessité de retourner à la Mère : « Grâce au retour à l'origine, on espère naître de nouveau¹⁶⁸ » affirme Eliade. Nous comprenons alors mieux pourquoi notre personnage se complaît à s'ensevelir sous terre jusqu'à ce que son corps devienne pierre : car, selon une croyance mythique, c'est à partir des pierres que renaissent les humains. Eliade nous apporte à nouveau ses lumières là-dessus :

Un grand nombre de mythes parlent des pierres comme des os de la Terre-Mère. Deucalion jetait les ‘os de sa mère’ par-dessus ses épaules, pour repeupler le monde. Ces ‘os’ étaient des pierres ; mais, dans les plus vieilles traditions des peuples chasseurs, [...] l'os représentait la source même de la vie ; c'était dans l'os qu'était concentrée l'essence ultime de la vie, c'était à partir d'eux que renaissait l'animal aussi bien que l'homme. En semant des pierres, Deucalion semait, en réalité, les germes d'une nouvelle humanité¹⁶⁹.

Mais la notion de l'Origine est également liée à l'idée de la perfection que symbolise l'androgynie primordiale. À ce propos, Eliade rappelle que les Géants cosmiques et les Ancêtres mythiques de l'humanité avaient été androgynes¹⁷⁰.
Or,

¹⁶⁷ *Id.*, pp.204-205.

¹⁶⁸ Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, *op.cit.*, p.43.

¹⁶⁹ Mircea, Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op.cit.*, p. 209.

¹⁷⁰ *Id.*, p. 215.

[l]'androgynie est une formule archaïque et universelle pour exprimer la *totalité*, la coïncidence des contraires, la *coincidentia oppositorum*. Plus qu'une situation de plénitude et d'autarcie sexuelle, l'androgynie symbolise la perfection d'un état primordial, non conditionné¹⁷¹.

Parmi les animaux mythiques et androgynes figure le serpent auquel Alger est associée tout au long du texte : « Je suis l'enfant du serpent » (p.90). Cet animal est « le symbole le plus profond de nos désirs, celui de la Totalité¹⁷² » affirme Régis Boyer.

À la lumière de ces réflexions, nous pouvons avancer une deuxième explication qui justifie ce fantasme du retour à l'Origine : initialement autobiographique/ autofictionnel, le « je » qui s'effrite sous le poids d'un espace hostile à tous points de vue, espère, en se faisant un « je » mythique, accéder à l' « "Un" non fragmenté d'avant la création¹⁷³ » :

Je m'apprête à crier, à franchir la ligne rouge, à fusionner avec ma ville, je prépare mon corps comme on soigne une offrande. Je me débarrasse peu à peu des oripeaux qui m'ont éloigné de ma ville, m'apprêtant à ne faire qu'un avec le serpent, à devenir une simple entité, l'évidente partie d'un tout (p.116).

Outre le désir du retour à l'Origine, le narrateur-personnage laisse transparaître, à travers ces propos un sentiment de parenté cosmique avec son milieu environnant. Il s'agit, selon les termes de Mircea Eliade, de :

[...] l'expérience mystique de l'autochtonie, le sentiment profond qu'on a émergé du sol, qu'on a été enfanté par la Terre de la même façon que la Terre a donné naissance, avec une fécondité intarissable, à des rochers, des rivières, des arbres, des fleurs. C'est dans ce sens qu'on doit comprendre l'autochtonie : on se sent être des gens du lieu, et c'est là un sentiment de structure cosmique qui dépasse de beaucoup la solidarité familiale et ancestrale¹⁷⁴.

Cette solidarité mystique du personnage avec *son* espace est très prégnante dans le récit :

Alger est née d'un roc [...] Je suis fait du roc de la montagne d'Alger, je suis infime morceau de ce roc, je porte les stigmates de la ville, de son histoire, je suis un fantôme parmi les fantômes (p. 96).

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Régis, Boyer, « Le Grand Serpent », dans Brunel Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 1273.

¹⁷³ Mircea, Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op.cit.*, p. 55.

¹⁷⁴ Mircea, Eliade, *Mythes, rêves et Mystères*, *op.cit.*, p.203.

Je suis dans ma ville, celle qui m'a vu naître, je suis à ma place, à Alger, au cœur de mon identité éclatée, de ma bataille et de ma lente agonie (p.98).

Ce sentiment cosmo-biologique, qui fonde le mythe de l'autochtonie, se lit également à travers la volonté du personnage de s'imprégner des éléments du Cosmos. Le passage suivant est, à cet égard, assez illustratif :

Je porte la terre sur mes chaussures, sur mon pantalon, c'est ma terre, je l'emmène avec moi, je la porte avec fierté, je la sens sur moi, en moi. Elle m'envahit, elle m'engloutit, je sens l'odeur des olives dans l'eau pure des *chrachar*, j'y ai trempé mes chaussures. Je vis puis je meurs, au milieu des miens, *je suis tout simplement à ma place* (p. 143).

IV.4. La symbolique de la source

L'avant-dernière séquence d'*Alger, le cri* porte le titre : « RETOUR À LA SOURCE ». Pour qui sait que le désir du retour à l'Origine est le trait caractéristique du narrateur-personnage, il est difficile d'ignorer la signification symbolique d'un tel intitulé : la « source », pour l'imaginaire mythique de Toumi, est dépositaire et réceptacle de toutes les forces créatrices et régénératrices. Elle incarne la source originelle, les grandes Eaux premières, d'où peut jaillir le cri tant recherché : « *Chrachar* est la source, *la source du cri* » (p. 144).

D'après Eliade, dans les civilisations archaïques, nous relevons la croyance qu'il existe quatre mondes souterrains, superposés, appelés les quatre matrices de la Terre. C'est là, « dans la plus profonde matrice de la Terre, que les hommes vécurent au commencement. Ils ont émergé à la surface à travers un lac ou une source¹⁷⁵. » Le retour à la source dont nous parlons peut alors se comprendre comme un retour à la matrice de la Terre-Mère pour naître de nouveau : « je suis arrivé au pied des *chrachar*, j'ai collé mon corps à l'échancrure de la montagne blessée, à la source de l'oued Menaiel » (p.145).

La fin d'*Alger, le cri* consiste en une régression dans le temps de l'enfance, suivie d'une immersion dans « la source » : « *Pendant ce temps, l'enfant seul,*

¹⁷⁵ Mircea, Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, op.cit., p. 195.

l'enfant qui n'a pas crié, se baigne dans la source, au pied de la montagne blessée. bercé par le bruit de l'eau, il découvre enfin le silence. » (p. 165, l'italique est dans le texte). Ce retour dans le temps de l'enfance et surtout le contact avec l'eau n'ont rien d'anodin, car non seulement la baignade dans l'eau rappelle les eaux amniotiques du ventre maternel, mais aussi :

le symbolisme des Eaux implique aussi bien la mort que la renaissance. Le contact avec l'eau comporte toujours une régénération : et parce que la dissolution est suivie d'une ''nouvelle naissance'', et parce que l'immersion fertilise et multiplie le potentiel de vie. [...]. [L'] immersion dans les eaux équivaut non à une extinction définitive, mais à une réintégration passagère dans l'instinct, suivie d'une nouvelle création, d'une nouvelle vie ou d'un ''homme nouveau'' [...]¹⁷⁶ .

Le narrateur-personnage plonge dans l'eau pour renaître rénové. Nous ne pouvons pas dire que sa quête a abouti (le texte ne le confirme pas), mais il est permis d'affirmer que l'ultime fin du récit offre l'espérance d'une renaissance. Cet espoir était d'ailleurs perceptible bien avant l'excipit, comme le montre l'extrait suivant : « L'enfant du Technicum n'est peut-être pas si seul qu'il le pense, son inquiétude de la vie est peut-être simplement légitime, son identité se construit, tant bien que mal certes, mais elle finit par se construire » (p.77).

Au terme de cette partie, nous pouvons d'abord constater l'échec des rites de passage dans toutes les œuvres étudiées. En effet, Dans *Un oued, pour la mémoire* comme dans *Alger, le cri*, dans *La Maison de lumière* ou dans *La Nuit des origines*, les personnages n'ont pas réussi à accéder à un nouveau statut. Cependant, nous avons eu l'occasion de constater que tout au long de leur itinéraire, ils gardaient, inconsciemment ou non, l'espoir de retrouver leur unité. D'où les allusions à Sisyphe, dans leur écriture.

À travers nos analyses, il appert aussi que les lieux et les objets jouent un rôle de premier plan dans la quête identitaire des personnages étudiés. En effet, c'est en occupant certains lieux, en s'appropriant certains objets, que ceux-ci tentent de récupérer l'unité de leur être.

¹⁷⁶ Mircea, Eliade, *Le Sacré et le Profane*, op.cit., p. 112.

Nous croyons aussi avoir démontré que les quatre œuvres peuvent être lues comme des récits initiatiques. En termes ethnocritiques, elles peuvent être qualifiées de récits de la liminarité.

Enfin, il faut souligner que cette quête identitaire, si elle prend la forme d'une quête de soi, finit par prendre une dimension collective. C'est pourquoi, nous nous proposons dans le chapitre suivant d'étudier les procédés qui ont permis ce glissement de l'individuel au collectif, de la quête de soi à la quête de l'identité nationale.

PARTIE IV

ESPACE SACRÉ ET DÉSIR DE MÉMOIRE

D'ailleurs elle avait déjà compris par ses études et ses écrits sur Constantine qu'on restitue mieux l'âme d'une ville par ses mythes et sa poésie qu'à travers les croquis ou la description de son urbanisme.

Nourredine Saadi, *La Nuit des origines*.

– Raconte, Oumawch ! Raconte nos ancêtres avec ta poésie. Dis à la petite comment et qui ils étaient. Elle est en âge de s'instruire maintenant. [...]

– Ma mère me l'a raconté voilà longtemps, très longtemps. Et ma grand-mère l'avait raconté à ma mère. Et ainsi de génération en génération en remontant le temps. Et ainsi notre mémoire ne s'est pas perdue. Je vais vous dire la véritable Histoire : celle de la Terre. Et je vous dirai ensuite comment s'est *légendée* l'Histoire des hommes qui a pris tant de place depuis, faite de bruits et de vents, et qui peu à peu a remplacé l'Histoire de la Mère nourricière, jusqu'à l'effacer comme un vêtement décoloré. Allez, chante, ma musique, chante !...

Driss Chraïbi, *La Mère du printemps*.

Mircea Eliade distingue deux modalités d'être dans le monde, deux situations existentielles assumés par l'homme au long de son histoire : le sacré et le profane¹. Le sacré, qui intéresse notre recherche, repose sur des croyances mythiques propres à la mentalité primitive, tandis que le profane fait référence à un monde désacralisé, rationnel, dénué de toute pensée mythique :

Tout ce qui appartient à la sphère du profane ne participe pas à l'Être, pour la raison, précisément, que le profane n'a pas été fondé ontologiquement par le mythe, il n'a pas de modèle exemplaire. Aucun Dieu, aucun Héros civilisateur n'a jamais révélé un acte profane. Tout ce que les Dieux ou les Ancêtres ont fait, donc tout ce que les mythes racontent sur leur activité créatrice appartient à la sphère du sacré et, par conséquent, participe à l'Être. En revanche, ce que les hommes font de leur propre initiative, ce qu'ils font sans modèle mythique, appartient à la sphère du profane².

Lorsque le sacré se manifeste dans un espace, nous explique Eliade, il le rend qualitativement différent des autres. En effet, « pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène : il présente des cassures : il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres³. » C'est ce que l'on appelle des espaces sacrés. Pour traduire l'acte de cette manifestation du sacré, d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde profane, Eliade propose le terme d'« hiérophanie⁴ ». Celle-ci révèle toujours un « Centre », un « point fixe » où l'homme peut fonder son habitation au sens large (maison, village, ville, etc.). Cette fondation est considérée comme une répétition de la cosmogonie. Or, les œuvres constituant notre corpus font une place à ce type de création. D'où l'intérêt que nous portons aux mythes dits d'origine :

Toute histoire mythique relatant l'*origine* de quelque chose présuppose et prolonge la cosmogonie. Du point de vue de la structure, les mythes d'origine sont homologues au mythe cosmogonique. La création du monde étant *la* création par excellence, la cosmogonie devient le modèle exemplaire pour toute espèce de « création ». [...] Tout mythe d'origine raconte et justifie une « situation nouvelle » – nouvelle dans la mesure où elle n'était pas là dès *le début du Monde*. Les mythes d'origines prolongent et complètent le mythe cosmogonique : ils racontent comment le Monde a été modifié, enrichi ou appauvri⁵.

¹ Voir notamment : Mircea, Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1988 [1965].

² Mircea, Eliade, « Prestiges du mythe cosmogonique », in *Diogène*, N° 23, Juillet 1985, pp.3-4.

³ Mircea, Eliade, *Le Sacré et le Profane*, *op.cit.*, p. 25.

⁴ *Id.*, p. 17.

⁵ Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1975 [1963], pp.33-34.

Notre objectif, dans ce chapitre, n'est pas seulement de démontrer que certains lieux où évoluent nos personnages sont des espaces sacrés investis d'un symbolisme cosmogonique. Notre entreprise se veut un peu plus ambitieuse, en ce sens qu'elle cherche également à démontrer que le recours aux mythes d'origine traduit un désir de mémoire, c'est-à-dire une volonté de revisiter le passé de l'Algérie, tout en prenant en charge (esthétiquement) l'actualité politique de celle-ci. Les mythes d'origine, dans cette perspective, participeraient à un processus de « symbolisation de l'Histoire⁶ ».

Enfin, dans cette entreprise de réécriture de l'Histoire à l'aide des mythes, la question de la quête identitaire se soulève fatalement. Car, comme le rappellent les auteurs de *Les puissances de l'imagination* :

Le mythe [...] comme figure de l'imaginaire exerce une fonction de connaissance. [...] Il peut avoir trait aux origines et nous dire qui nous sommes, il structure le temps et l'espace et forme la mémoire collective, donc l'identité d'un peuple, riche de grandes figures et de hauts faits⁷.

I. La nostalgie des Origines

I.1. L'Origine mythique d'Oran

Un oued, pour la mémoire relate, sous la forme d'un récit enchâssé, la naissance de la ville d'Oran : « Mille ans, un peu plus ou un peu moins, mille ans que notre ancêtre a posé pour la première fois le pied sur ces rivages, mille ans que de génération en génération nous racontons son histoire [...] » (p. 17). L'histoire de cet ancêtre appelle plusieurs commentaires. Nous en donnons le résumé, avant de la commenter dans le détail : Le fils cadet d'un vizir andalou, Djaffar, quitta sa famille et Cordoue, la veille de ses noces, pour échapper à un mariage forcé. Il embarqua sur un bateau en partance pour l'Égypte. Un jour, une tempête survint, le navire se brisa. Djaffar et ses compagnons étaient encore loin d'Alexandrie, mais ils se plurent à rester sur cette terre qui s'offrait à eux. Le

⁶ BELHOCINE, Mounya, *Les Modalités de traitement de l'Histoire dans quelques romans maghrébins : Loin de Médine d'Assia Djébar, La Mère du printemps de Driss Chraïbi, La Prise de Gibraltar de Rachid Boudjedra*, thèse de doctorat sous la direction de Farida Boualit, université de Béjaïa, 2014, p. 15.

⁷ Marie-Aude, Langenhagen (dir.), *Les Puissances de l'imagination*, Paris, Studyrama, 2006, pp.16-17.

texte apporte à ce niveau une précision onomastique, puisqu'il est mentionné que la plage qui avait accueilli nos marins andalous porte encore aujourd'hui leur nom : « La plage des Andalous » (p. 19). Un jour d'été, alors que Djaffar se baignait dans un oued, deux lionceaux se mirent à l'observer. La scène s'était répétée tant de fois, qu'un jour, ayant cru déceler dans leur regard un appel muet, il décida de les suivre dans la forêt. Il fut conduit vers une lionne morte. C'était leur mère : « Djaffar, ému, s'assit sur une pierre plate et les lionceaux sans hésitation vinrent se frotter contre ses jambes » (p. 20). Il décida de bâtir sa maison au bord de l'oued où il vivait avec ces deux lionceaux qui ne le quittèrent plus. Elle fut la première maison de toute la ville.

Le récit de cette fondation mêle conte et mythe. Il y aurait une étude à faire sur ce mélange générique, mais notre intérêt ne porte pas ici sur cet aspect de l'écriture de Bakhaï : nous insisterons davantage sur l'opposition entre l'espace sacré et l'espace profane et les manifestations de cette *expérience* de l'espace mythique.

I.1.1. La nostalgie d'un Oran paradisiaque

Considéré comme un âge béni de l'humanité, l'Âge d'or fait référence à un passé immémorial, où l'Homme vivait dans une totale sérénité⁸. Evoqué par Hésiode dans *Les travaux et les Jours*, il a été repris par de nombreux penseurs, dans des perspectives philosophiques, politiques et littéraires. Mais en quoi consiste-il exactement ? Selon le texte fondateur d'Hésiode, sous le règne de Cronos, une race d'hommes, appelée « race d'or », vivait en parfaite harmonie avec une nature féconde et maternelle. Longtemps, ces hommes ne connaissaient ni maladies ni travaux pénibles, aucun malheur ne venait ternir leur vie. La paix, la liberté et l'abondance se trouvaient alors réunies sur les terres de ce peuple. À la suite du vol du feu divin par Prométhée, cette époque paradisiaque a pris fin et le monde est devenu tel que nous le connaissons aujourd'hui.

⁸ Claudia, De Oliveira Gomes, Charles, Tafanelli, *Comprendre la mythologie*, Paris, Studyrama, 2006, p.97.

Les pays de l'Âge d'or sont désormais des contrées inaccessibles, mais la recherche de la « Terre-sans-mal⁹ » se poursuit par le biais de la littérature, car les écrivains n'ont jamais abandonné le rêve d'un monde restauré dans sa beauté et ses valeurs premières (la paix, la justice, etc.). Ainsi, le souvenir de ce temps paradisiaque est ré-actualisé dans *Un oued, pour la mémoire*, à travers l'image de la Nature primordiale :

Ainsi donc, Djaffar se retrouvait avec ses compagnons dans un pays dont il ne connaissait pas encore le nom et qui semblait désert, car pas une seule habitation ne s'élevait sur cette plaine pourtant accueillante. Ils comprirent très vite que l'accès devait en être difficile car les hautes montagnes l'entouraient de toutes parts. Ils décidèrent donc de franchir les monts boisés à la rencontre des habitants. Ils marchèrent longtemps, croisèrent des caravanes et les nomades leur indiquèrent un endroit où des sources claires et douces, dans une vallée aux fruits abondants, leur permettaient le repos dont ils semblaient avoir besoin (p. 19).

Cette vallée aux fruits abondants ainsi que ces sources claires et douces se trouvant dans un pays inconnu dressent le portrait d'une nature nourricière, généreuse et reposante. Et on reconnaît sans peine dans cet état béatifique deux des principales caractéristiques du mythe de l'Âge d'or : la paix et l'abondance spontanée de la terre.

Il existe un autre élément du mythe de l'Âge d'or qui mérite d'être mis en relief, à savoir celui de la relation avec les animaux. Selon Eliade, en ce temps paradisiaque, « les hommes [...] comprenaient le langage des animaux et vivaient avec eux en paix¹⁰ ». Dans *un oued, pour la mémoire*, la relation de Djaffar avec les deux lionceaux qu'il rencontre en est l'illustration. Ces animaux sauvages, mais dociles, lui apparaissent d'abord dans un rêve :

Djaffar eut un songe étrange. Il rêva qu'il se débattait dans les flots soudain hostiles, il luttait contre des vagues cinglantes et noires qui l'entraînaient puis l'éloignaient tour à tour d'un rivage tout de sable blanc, il étouffait et sentait ses dernières forces le quitter, il allait abandonner la lutte lorsque deux lionceaux à la somptueuse crinière rousse surgirent soudain à ses côtés, lui offrirent leurs échine dociles et le portèrent sur la rive. C'est alors qu'il se réveilla mais il n'eut pas le temps de réfléchir à la signification de son rêve, car il s'aperçut que sur le bateau les marins s'apprêtaient à affronter une de ces tempêtes dont la Méditerranée a le secret, soudaine et brutale (pp. 18-19).

⁹ Mircea, Eliade, *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971 [1969], p. 170.

¹⁰ Mircea, Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Gallimard, 1990 [1957], p. 78.

Plus tard, Djaffar comprendra la signification de son rêve qui trouvera une concrétisation :

Un jour d'été, [...] Djaffar longeait l'oued où se déversaient les sources de la montagne, à la recherche d'un endroit suffisamment profond pour s'y baigner. Il était seul et pourtant il eut la nette impression qu'on l'observait. C'est alors qu'il découvrit sur la berge deux jeunes lions, des lionceaux presque, [...]. Les jeunes bêtes étaient là, elles ne bougeaient pas et suivaient tous ses gestes d'un regard étonné. Djaffar, attendri, aurait bien voulu s'en approcher mais il craignait de voir surgir leur mère à tout instant, et il n'avait nulle envie d'engager un combat contre une lionne défendant ses petits. Par prudence donc, il s'en alla doucement par la rive opposée.

Le lendemain, au moment de son bain, les lionceaux étaient encore là, et il en alla de même les jours suivants mais de lionne, point de trace. C'est alors qu'il se rappela le rêve qu'il avait fait sur le navire quelques heures avant la terrible tempête, et il comprit soudain que les deux lionceaux lui portaient un message, un signe du destin qu'il devait accepter (p.20).

La dernière phrase de cet extrait mérite une attention particulière, car elle nous introduit directement au cœur de la question de l'espace sacré selon la conception d'Eliade. Mais avant de nous étendre sur ce point, nous nous proposons d'examiner les raisons qui justifient le recours au mythe de l'âge d'or dans ce texte. Pour ce faire, il faut considérer ce mythe dans son rapport avec la société du texte et le confronter, ensuite, au contexte socio-historique qui a vu naître ce texte.

Commençons par la société du texte : nous croyons que c'est une réflexion sur le statut des autochtones en contexte colonial qui a motivé la résurgence du mythe de l'âge d'or. Pourquoi ? Il n'est un secret pour personne que la première atteinte dont fut victime la population, après l'entrée de l'armée française en Algérie, concerne l'espace de celle-ci. L'enseignant-chercheur Assia Kacedali le rappelle fort pertinemment, quand elle écrit que l' « [...] espace dans le contexte colonial, objet-même du conflit colonisateur-colonisé, est bien cette zone occupée ou désertée, enjeu de la conquête coloniale et de la résistance nationale, enjeu de discours multiples¹¹. » En conséquence, le thème de la spoliation des terres devient un thème de prédilection pour les œuvres évoquant cette période de notre Histoire nationale. *Un oued, pour la mémoire* ne déroge pas à la règle. Dès

¹¹ Assia, Kacedali, « L'enjeu de l'espace dans l'œuvre d'Albert Camus et de Kateb Yacine », in *Langues et Littératures*, Numéro spécial : *Espaces*, Alger, OPU, 1996, p. 69.

les premières pages de ce texte, nous apprenons que le vieil immeuble de la rue en pente est bâti sur un terrain appartenant aux ancêtres d'Aïcha. Son grand-père, auquel elle est tant attachée, l'aurait reçu en héritage s'il ne lui avait pas été confisqué par la famille Boissier :

Lorsque j'étais enfant, je restais des heures à regarder mon père enfoncer la pioche dans les séguias profondes et l'eau, libérée, s'écoulait sans bruit jusqu'aux plants les plus reculés. Nous avions deux moulins, pour l'huile et pour les grains, juste là vois-tu, là où s'élève aujourd'hui cette façade aux masques hideux, et je rêvais du jour où je pourrais moi-même actionner les meules et faire tourner la grande roue. L'oued a disparu et mes jardins et mes moulins. Ils ne nous ont rien laissé. Ils ont tout pris. C'était notre terre et nous l'aimions. Nous l'aimions depuis que Djaffar, le premier, y avait élevé sa maison et que ses fils, l'un après l'autre l'avait remise avec respect à celui qui devait la recevoir. Mais moi, j'en ai été privé, on me l'a volée, sans elle, je suis perdu, je ne sais plus que tresser des paniers inutiles et maudire le diable dont la face grimace sur la porte de cet immeuble (p. 21).

Privé de son héritage, le vieillard souffre de cette usurpation dont il est victime. Aïcha, bien qu'encore très jeune, partage avec lui cette souffrance. Leur situation de colonisés devenant de plus en plus pénible, le besoin de rompre cette circonstance historique qui les condamne se fait cruellement sentir : « C'était notre terre et nous l'aimions. Nous l'aimions depuis que Djaffar, le premier, y avait élevé sa maison et que ses fils, l'un après l'autre l'avait remise avec respect à celui qui devait la recevoir » (*Ibid.*) regrette le vieillard. D'où le rêve d' « un territoire lointain où tout est encore possible », où « une nouvelle réalité peut donc se forger "tout de suite", une réalité enfin à la mesure du désir¹². » Et quel autre mythe aurait mieux comblé cette attente que celui de l'Âge d'or ? :

– Où veux-tu que je t'emmène ? interrogeait le vieillard toujours un peu perdu.
– Marchons, répondait la petite fille, on verra bien ! Mais toujours, qu'ils descendent vers le port ou montent vers la place du théâtre, quel que soit le détour, leurs pas les conduisaient vers cette rue en pente où l'histoire commençait. Lorsque l'air était doux et la terre sèche, ils s'asseyaient sur le talus, et le grand-père, la canne entre les genoux, prenait une profonde inspiration, rajustait son chèche et puis, juste avant de parler, se ravisait et soupirait comme si tout était inutile, vain et sans importance aucune. Il fallait chaque fois que la petite fille insiste, les yeux brillants et les mains jointes :
– "Je t'en prie grand-père, que Dieu te garde, raconte-moi, raconte-moi !". Alors le vieil homme, rassuré, s'éclaircissait la voix et lissant ce qui lui restait de barbe entreprenait de renouer avec ces temps anciens que la petite fille, éblouie, imaginait comme un âge d'or dont elle serait à jamais exclue (pp. 16-17).

¹² Fernando, Ainsa, « Utopie, terre promise, émigration et exil », in *Diogène*, N° 119, Juillet 1982, p. 56.

Le mythe de l'Âge d'or permet à nos personnages de construire une contre-image de leur réalité immédiate, une réalité coloniale devenue littéralement insupportable : « le vieil homme [...] entreprenait de renouer avec ces temps anciens que la petite fille, éblouie, imaginait comme un âge d'or dont elle serait à jamais exclue » (p.117). Mais, si elle dit les injustices subies par une population colonisée, l'exaltation de cet Âge d'or offre également à nos personnages, le temps d'une histoire, la possibilité de résorber leur frustration : « Par le simple fait de la narration d'un mythe, le temps profane est au – moins symboliquement – aboli : conteur et auditeur sont projetés dans un temps sacré et mythique¹³ » affirme Eliade. En un mot, par la force du mythe, nos personnages sont projetés dans une sorte de rêve utopique : « La vie a besoin d'utopie pour souffler le sens du rêve dans les jours et dans les mots ¹⁴» écrit Amin Zaoui.

Souffler le sens du rêve dans les jours et dans les mots, c'est peut-être aussi ce que Bakhaï a voulu offrir à ses contemporains : « c'est aux époques de crise, quand tout semble basculer, que le mythe [de l'Âge d'or] resurgit¹⁵ » affirme Marie-Josette Bénéjam. Or, les années 1990 en Algérie sont qualifiées d' « infernales¹⁶ » dans le sens où elles se caractérisent par la montée de l'intégrisme, la course au pouvoir, la corruption, la violence meurtrière, l'intolérance, l'obscurantisme et l'assassinat massif de la population algérienne. *Un oued, pour la mémoire*, rappelons-le, a été publié pour la première fois en 1995, date qui « marque un tournant dans la violence¹⁷ », avec la multiplication des attentats, des embuscades, des enlèvements, des menaces, qui deviennent quotidiens.

¹³ Mircea, Eliade, *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1980 [1952], p. 74.

¹⁴ Amin, Zaoui, *Un Incendie au Paradis ! op.cit.*, p. 54.

¹⁵ Marie-Josette, Bénéjam-Bontemps, « Age d'or », in Pierre, Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p.55.

¹⁶ Benjamin, Stora, *La Guerre invisible : Algérie, Années 1990*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001, p. 88.

¹⁷ *Id.*, p.30.

Si nous lisons notre mythe à la lumière de ce contexte hostile, nous dirons que cette quête des Origines dénote le désir de retrouver la Nature primordiale, une nature féconde et maternelle, auprès de laquelle ont vécu les Ancêtres.

On mesurera encore mieux l'importance de ce retour à la Nature, si nous rappelons qu'à cette époque paradisiaque l'homme se liait d'amitié avec des animaux sauvages dont il comprenait le langage (pensons à Djaffar et ses deux lionceaux), alors que dans notre société moderne, les hommes se livrent à des guerres fratricides. C'est en ce sens que nous estimons que ce Paradis perdu, en même temps qu'il est utopique, se fait critique de notre société postcoloniale marquée du sceau de la corruption et de l'effondrement des valeurs traditionnelles.

Cela étant, il devient évident que cette nostalgie du Paradis perdu dénote le désir de vivre en dehors de l'Histoire, c'est-à-dire dans un monde sans guerres, sans corruptions ni injustices, « tel qu'il était avant que le Temps ne le ronge et que l'Histoire ne l'avilisse¹⁸. » Remarquons d'ailleurs que dans la société du texte, Aïcha, même après l'indépendance, continue à vouloir vivre isolée, retirée dans son vieil immeuble qui lui rappelle constamment l'histoire de Djaffar, attitude qui agace ses fils uniquement préoccupés par l'abondance matérielle : « ses fils [...], elle s'en rendait bien compte, étaient incapables d'un geste gratuit et ne trouvaient de plaisir que dans l'accroissement d'une fortune déjà bien établie » (p. 61).

I.1.2. Le mythe de la fondation d'Oran

D'après Eliade, « [l]a prise en possession d'un territoire inconnu ou étranger, l'installation d'un village, la construction d'un sanctuaire ou simplement d'une maison, représentent autant de répétitions symboliques de la cosmogonie¹⁹ ». Mais « les hommes ne sont pas libres de *choisir* l'emplacement sacré²⁰ » : un signe quelconque, quelque chose qui n'appartient pas à notre

¹⁸ Mircea, Eliade, *La Nostalgie des origines*, op.cit., p. 184.

¹⁹ Mircea, Eliade, « Prestige du mythe cosmogonique », in *Diogène*, N°23, Juillet 1985, p.11.

²⁰ Mircea, Eliade, *Le Profane et le Sacré*, op.cit., p. 31.

monde se manifeste et indique la sacralité du lieu où l'homme doit fonder son habitation – au sens large : « il comprit soudain que les deux lionceaux lui portaient un message, un signe de destin qu'il devait accepter » (p.20).

Les deux lionceaux révèlent la sacralité de l'oued et ses alentours. Djaffar y voit l'indice de la volonté de Dieu et fixe sa demeure en cet endroit :

C'est là, disait le vieillard en désignant l'immeuble de la rue en pente, c'est là que Djaffar a bâti sa maison au bord de l'oued. C'était **la première maison de la ville**, de notre ville, et tu comprends maintenant pourquoi elle porte son joli nom : Les Deux Lionceaux, Wahran, Oran (pp. 20-21. Nous soulignons).

La petite fille écarquilla les yeux et tentait de retrouver, à travers les murs épais de l'immeuble qui lui faisait face, une petite maison de torchis au milieu des fourrés et cet **aiëul mythique** suivi des deux lions fauves au bord de l'oued (p.2. Nous soulignons).

Le personnage légendaire est assimilé à son modèle mythique, de même que la construction de la première maison de la ville est intégrée dans la catégorie des actions mythiques. Cette mythification permet de remonter aux origines de la ville et d'expliquer son nom : « C'était **la première maison de la ville**, de notre ville, et tu comprends maintenant pourquoi elle porte son joli nom : Les Deux Lionceaux, Wahran, Oran » dit le vieillard.

Notons que, dans la société du texte, l'histoire de Djaffar a donné naissance à plusieurs versions. C'est que l'événement historique, quand il est reçu par la mémoire populaire, ne résiste pas durablement à la transformation :

– Notre famille, ma petite Aïcha, est sur cette terre depuis si longtemps qu'il est difficile même pour un vieil homme comme moi de s'imaginer ce que ce temps peut représenter. Peut-être y a-t-il eu quarante grands-pères entre toi et celui qui, le premier, s'installe ici. Mille ans, un peu plus ou un peu moins, mille ans que notre ancêtre a posé pour la première fois le pied sur ces rivages, mille ans que de génération en génération nous racontons son histoire, et même si notre aiëul aujourd'hui ne s'y reconnaîtrait plus, et bien cela ne fait rien, l'important est de garder dans nos mémoires son souvenir, et si **ses aventures ont été transformées, embellies, enrichies par tous les grands-pères, toutes les grand-mères qui les ont racontées à leurs petits-enfants**, c'est parce que tous l'ont aimé, chacun à sa manière (p.17. Nous soulignons).

En mettant ces propos dans la bouche de son personnage, Bakhaï révèle, par un jeu de mise en abyme, sa propre conception de l'Histoire. En effet, s'il est vrai que cette écrivaine interroge inlassablement les origines, la culture et l'histoire de son pays, le rapport à l'Histoire dans ses œuvres, du moins en ce qui concerne

Un oued, pour la mémoire, n'est pas seulement mimétique, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas uniquement d'y raconter (de façon réaliste) des événements copieusement attestés par des documents historiques. Au contraire, l'intention de re-crée l'Histoire par la fiction s'y affiche clairement : « [...] et même si notre aïeul aujourd'hui ne s'y reconnaîtrait plus et bien cela ne fait rien, l'important est de garder dans nos mémoires son souvenir » dit le grand-père à sa petite-fille.

Dans cet ordre d'idées, signalons que dans un article qu'elle a rédigé pour la revue *Résolang*, Bakhaï est revenue sur ce devoir de mémoire tout en justifiant son projet d'écriture :

Les Algériens doivent se réapproprier leur Histoire, toute leur Histoire et il ne s'agit pas seulement de ce "qui est effectivement arrivé", comme disent les historiens positivistes. Ils doivent encore se représenter les temps passés, retrouver les filiations, comprendre l'aujourd'hui par l'hier et là, le travail des historiens bien qu'essentiel n'est plus suffisant. Il doit impérativement aller à la rencontre de toutes les disciplines qui touchent à l'esthétique et à l'émotion. Un dialogue nécessaire et vivifiant. Il faut écrire l'Histoire, la raconter, la peindre, la filmer, la jouer, la chanter, la figurer, la penser, la mythifier pour en découvrir le sens. Il faut des visages, des costumes, des sentiments, des émotions pour se représenter humainement ce que fut le passé, pour s'identifier, pour compatir, se réjouir, aimer ou détester, regretter ou espérer... L'Histoire est plus palpable, plus vraie, plus proche racontée par un film ou un roman. Chaque détail est important pour nourrir l'imaginaire et c'est ce dont les Algériens ont besoin pour ne plus, stupidement, se surestimer parfois, se dévaloriser souvent²¹. (L'italique est dans le texte).

On retrouve bien *Un oued, pour la mémoire* dans ce projet de ré-écriture de l'Histoire et sa situation à mi-chemin entre le réel et la fiction : « Il faut embellir pour lutter contre l'oubli » (p. 92) dit Aïcha. Cette mise en texte de la réalité historique correspond de toute évidence à un goût avouée de l'auteure pour la connaissance du passé, de ses ancêtres et de sa culture ancestrale. La conscience d'un besoin, voire d'un devoir d'histoire et/ ou de mémoire est très manifeste, comme en témoignent ces extraits : « Les Algériens doivent se réapproprier leur Histoire », « Ils doivent encore se représenter les temps passés », « Il faut écrire l'Histoire, la raconter, la peindre, la filmer, la jouer, la chanter, la figurer, la penser, la mythifier pour en découvrir le sens ».

²¹ Fatéma, Bakhaï, « Les Algériens et leur Histoire », in *Résolang*, Numéro spécial : *Dire, écrire, représenter, lire l'Histoire*, Novembre 2012, pp.8-9. L'intégralité de ce numéro est disponible en ligne à l'adresse de la revue : <http://sites.univ-lyon2.fr/résolang/>

Bakhaï ne dénigre pas le travail des historiens, mais elle estime qu'il est insuffisant : pour elle, la fiction a un rôle important à jouer dans la transmission de la mémoire des ancêtres, et va jusqu'à affirmer que l' « Histoire est plus palpable, plus vraie, plus proche racontée par un film ou un roman ». À vrai dire, notre écrivaine n'oppose pas radicalement Histoire et histoire mais refuse que la seconde soit à la remorque de la première. L'histoire prétend alors à « une vérité qui lui est propre, éclairée par une pensée ou une visée de l'Histoire, découverte et recrée par l'imagination et parfois écoutée aux portes de la légende ou des traditions populaires²² ». Tel est le cas dans *Un oued, pour la mémoire* où l'histoire de Djaffar apparaît comme une création et une propriété collective, qui vit dans les mémoires grâce à la récitation des contes, des légendes et des mythes :

Depuis mille ans ! les hommes ont disparu mais la mer est toujours là, au bord du sable blanc, et si l'histoire de ces Andalous ne s'est pas passée exactement comme je te la conte et qu'on me l'a contée, quelle importance ! C'est ainsi que les gens s'en souviennent (p. 19).

Outre ces précisions, interrogeons-nous sur les (éventuelles) raisons pour lesquelles Bakhaï revisite le mythe de la fondation d'Oran par l'Andalou Djaffar, dans le contexte des années 1990. Car là encore, nous croyons que ce n'est pas un hasard si Bakhaï ouvre le couvercle de la mémoire historique au moment où son pays connaît une « montée des extrêmes identitaires²³ ». En effet, comme nous le rappelle Benjamin Stora :

En 1992, l'interruption du processus électoral en Algérie ouvre une série de questions sur les malentendus identitaires qui traversent ce pays. Par le terrible conflit se réveille tout ce qui n'avait pas été traité après l'indépendance. Un mouvement d'interrogation et de différenciation se structure autour de la conception de la nation, mais de façon implicite, non ouverte. Un point de vue citoyen tente de prévaloir. Face à lui, se déploie une vision communautariste, articulée sur le religieux²⁴.

²² Claude, Duchet, « L'illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832) », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, N°2-3 : *Le Roman historique*, Mars-Juin 1975, pp. 257-258.

²³ Benjamin, Stora, *Les Mémoires dangereuses* suivi d'une édition de *Transfert d'une mémoire*, Alger, Hibr Éditions, 2016, p. 6.

²⁴ Benjamin, Stora, *Transfert d'une mémoire* après *Les mémoires dangereuses*, op.cit., p. 209.

Cette « vision communautariste », prônée par le mouvement islamiste, a pour fondement le fantasme d'une Algérie enracinée dans la *pureté* d'une identité strictement arabo-islamique. La montée de cet extrême identitaire a pour corollaire la culture de l'exclusion, le rejet de l'Autre, le repli sur soi et l'occultation de la mémoire des ancêtres, qui ont contribué à créer un climat de guerre civile et de peur généralisée. Alors, « [d]es femmes algériennes se manifestent par l'écrit et par l'image. [...] Les représentations émises par leurs écrits et leurs images construisent des accès à l'identité complexe de ce pays²⁵ » affirme Benjamin Stora.

Fatéma Bakhaï fait précisément partie de ces écrivains qui, plutôt que de s'adonner à une « écriture-témoignage », « remontent le temps, arpentant l'histoire des ancêtres, essayant de comprendre l'enfermement et l'exclusion, la haine et la mort²⁶ ».

En deux mots, ce que Bakhaï tente de faire, c'est de donner un sens à la tragédie post-indépendance, « retrouver les filiations, comprendre l'aujourd'hui par l'hier²⁷ » :

Aïcha avait toujours eu beaucoup d'admiration pour les gens qui savent lire, mais lire vraiment, pas simplement le journal comme ses fils qui [...] ne trouvaient de plaisir que dans l'accroissement d'une fortune déjà bien établie. Grand-père lui avait dit un jour que si on le lui avait appris, il aurait écrit l'histoire de Djaffar et de ses lions, l'histoire de l'oued et des moulins et toutes les autres histoires qu'il connaissait et les autres encore qu'il rechercherait.

– Pourquoi ? l'avait-elle naïvement interrogé.

– Pourquoi ? parce qu'il est important que les gens connaissent les histoires, les vraies et les autres, celles qu'on invente pour se faire plaisir, celle qu'on transforme pour rêver, celle qu'on imagine pour conserver l'espoir. Bientôt les gens n'auront plus le temps ni de les raconter ni de les écouter et toutes les histoires vont se perdre, elles seront oubliées et quand Djaffar et tous les autres seront effacés des mémoires, ces mêmes gens seront désemparés, ils se sentiront nus et s'affoleront et rien ne leur servira de chercher ailleurs les histoires qui ne les concernent pas (p.61).

Les propos du grand-père sont prophétiques. Car si au lendemain de l'indépendance sa petite fille Aïcha se retrouve propriétaire du vieil immeuble de

²⁵ Benjamin, Stora, *La Guerre invisible : Algérie, Années 1990, op.cit.*, pp.102-103.

²⁶ *Id.*, p. 103.

²⁷ Fatéma, Bakhaï, « Les Algériens et leur Histoire », in *Résolang*, Numéro spécial : *Dire, écrire, représenter, lire l'Histoire*, Novembre 2012, p.8.

la rue en pente qu'elle n'a jamais considéré pour sa valeur matérielle, force est de constater qu'elle vit le reste de ses jours dans une société qui n'a d'autres considérations qu'un goût immodéré pour l'argent : « Qui aurait cru Aïcha si elle avait raconté l'oued ? » (p. 118) s'interroge la narratrice.

En outre, les dires du vieillard font écho à ceux de la romancière elle-même, qui déclare dans le discours préfaciel des *Enfants d'Ayye*²⁸ :

*L'histoire de mes ancêtres n'intéresse sans doute que moi. Les autres descendants ne veulent pas la connaître. Cette histoire les gêne. Elle les oblige à se regarder sous un autre angle...qui les dérange. Ils préfèrent la stabilité et le confort d'une histoire immédiate qui occulte les épopées vécues par ces aïeux dont on ne revendique pas la mémoire*²⁹ (L'italique est dans le texte).

À travers cet extrait, Bakhaï livre une critique de sa société : ses propos suggèrent que c'est l'occultation de la mémoire des ancêtres qui favorise les tentations de repli et la montée des extrêmes identitaires. Dans l'article de *Résolang* que nous avons déjà cité, elle s'attaque au mythe arabo-islamique :

*Dès 1962 les Algériens ont été induits en erreur. Des idéologies réductrices ont eu raison de cette identité portée depuis des siècles et qui espérait pouvoir s'exprimer en toute liberté, se dire sans crainte et s'épanouir enfin ! C'était, disait-on, le prix à payer pour entrer dans la modernité ! La cohésion de la société tout entière en a été ébranlée. Un exemple parmi tant d'autres est édifiant : le fameux discours de Ben Bella en 1963, inspiré par le panarabisme triomphant et l'aura encore intacte de Gamal Abdel Nasser. "Nous sommes Arabes, Arabes, Arabes !" a martelé par trois fois le président... Que n'eût-il dit par trois fois "Nous sommes Algériens" ! Cela n'aurait en rien remis en cause l'incontestable dimension arabo-islamique de l'identité algérienne, mais aurait préservé les sentiments nationaux et patriotiques de tous ceux qui revendiquent leur berbéricité et la langue qui s'y attache, de tous ceux qui, d'origine européenne, se sentaient Algériens pour être nés en Algérie, pour avoir soutenu sa cause, pour avoir combattu pour elle*³⁰ (L'italique est dans le texte).

L'Algérie est Une, dans son unité, plurielle par ses langues, ses religions et ses cultures. L'Histoire de nos aïeux peut en témoigner, estime Bakhaï : « L'identité ne se décrète pas, elle se construit strate par strate. Les Algériens

²⁸ Fatéma, Bakhaï, *Les Enfants d'Ayye*, Oran, Dar El Gharb, 2008.

²⁹ *Id.*, p. 7.

³⁰ Fatéma, Bakhaï, « Les Algériens et leur Histoire », in *Résolang*, Numéro spécial : *Dire, écrire, représenter, lire l'Histoire*, Novembre 2012, p.8.

comme tous les peuples ont subi de multiples influences : les strates sont nombreuses !³¹ » déclare-t-elle.

En revisitant le mythe de la fondation d'Oran dans *Un oued, pour la mémoire*, l'écrivaine met en évidence une de ces multiples strates : la présence active (et non passive) des Andalous en Algérie. Il faut insister sur le fait qu'il s'agit d'une présence active, voire fondatrice, puisque ces hommes venus d'ailleurs ont aimé cette terre et ont fondé ce qui est devenu l'une des plus grandes villes d'Algérie, Oran. Par cet exemple, Bakhaï rappelle que l'Algérie n'a jamais été un pays renfermé sur lui-même. Mais elle montre surtout que l'identité de la nation est complexe et composite : elle est faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, génération après génération, et elle n'est réductible à aucune de ces/ses facettes.

I.2. La fondation de Miramar : une cosmogonie tragique

Après avoir examiné le mythe de la fondation d'Oran, nous nous proposons maintenant de nous pencher sur le mythe de la fondation de Miramar, qui symbolise évidemment l'Algérie. Dès les premières pages du roman, le lecteur peut suivre les étapes de sa construction, en bord de mer, quelques décennies avant 1830 (autrement dit vers la fin du XVIII^e siècle) :

L'architecte écoutait patiemment le vizir du Dey, les yeux penchés sur l'esquisse qu'il lui présentait, et à sa description il imaginait déjà les plafonds dentelés de plâtre ciselés, l'améthyste des faïences aux fleurs languides, les auvents, les gouttières vernissées de vert, la porte de cèdre cloutée de cuivre, ornée d'un heurtoir de bronze sculpté d'une *main du bonheur*, l'éclat de la chaux sur les murs crénelés et une glycine ornant l'arc cintré de l'entrée (p. 19).

L'architecte venu d'Andalousie, Dani Martinass, « aimait toujours rêver la maison avant sa naissance, comme un augure de bonheur, belle comme le commencement d'une histoire d'amour, solide comme le début de l'éternité » (p.20). Mais le rêve restera justement à l'état de rêve car la fondation de l'édifice littéralement désiré par le vizir du dernier Dey d'Alger prendra vite les allures d'une cosmogonie tragique telle que définie par Eliade :

³¹ *Ibid.*

[...] il existe [...] des cosmogonies tragiques, sanglantes : imitateur des gestes divins, l'homme doit les réitérer. Si les dieux ont dû abattre et dépecer un Monstre marin ou un Etre primordial pour pouvoir en tirer le monde, l'homme, à son tour, doit les imiter lorsqu'il bâtit son monde à lui, la cité ou la maison. D'où la nécessité de sacrifices sanglants ou symboliques à l'occasion des constructions³².

En effet, Miramar s'édifie, symboliquement, sur le corps broyé d'El Mokhtar Ouakli, lointain ancêtre de Marabout, enseveli sous une immense pierre tombale que les ouvriers du chantier avaient vainement tenté d'arracher aux entrailles de la terre où elle était enfouie depuis des millénaires :

El Mokhtar Ouakli avait beau frapper, rapprocher sa main de sa cognée, rien n'y faisait. Il appela son fils à la rescousse, croyant à quelques signes de vieillissement. En vain.

[...] Alors l'architecte fit descendre le maximum d'ouvriers afin d'élargir la fondation à toutes les limites de la pierre. Au bout de quelques jours se dessina à l'ombre une immense plate-forme taillée, sculptée d'étranges caractères [...].

Dani Martinass en recopia les signes sur son grand cahier et ordonna qu'on exhume la pierre.

[...] – Allah, Allah.

De tout son poids appuyé sur les talons, El Mokhtar poussait, bras tendus, haletant.

La pierre bougea.

Le sourire envahit le visage en sueur des hommes : la masse sortit lentement des entrailles de la terre.

Soudain tout rompit.

Un cri animal.

El Mokhtar Ouakli gisait sous la masse pierreuse, le corps broyé.

Sourcils froncés, blême, l'architecte donna l'ordre qu'on soulève la masse de pierre. Maints efforts. Rien n'y fit. Le corps de mon aïeul resta écrasé dans le ventre de la terre (pp. 33, 34 et 35).

Arrêtons-nous un instant sur le symbolisme de cette mort tragique, car il semble que nous ayons affaire à un mythe extrêmement répandu, mais qui s'est manifesté sous un nombre considérable de formes et de variantes : le mythe de la création par mort violente³³. Au cœur de ce mythe se trouve la croyance selon laquelle « rien ne peut se créer que par immolation, par sacrifice³⁴ ». On comprend dès lors que nous ayons affaire à un motif mythique : la mort tragique d'El Mokhtar équivaut, symboliquement, au sacrifice³⁵ primordial qui a eu lieu au début de la Création. Nous en donnerons, plus loin, d'autres significations.

³² Mircea, Eliade, *Le Sacré et le Profane*, *op.cit.*, pp. 50-51.

³³ Mircea, Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, *op.cit.*, p. 226.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Se rapporter à la définition que donne Eliade de la « cosmogonie tragique » (voir *supra*).

La construction de Miramar par la répétition de la cosmogonie est encore plus nettement mise en évidence par le symbolisme du sacrifice animal : « – On n’inaugure pas une demeure sans le sang du sacrifice. Ce soir il y aura de la viande pour tous ! » (p.55) dit le vizir du Dey.

L’emplacement de la maison est lui-même hautement symbolique : dans la montagne, face à la mer, sur une pierre taillée. Chacun de ces trois éléments spatiaux (la montagne, la mer et la pierre) est porteur d’un profond symbolisme. Commençons par la montagne. Elle symbolise à la fois le Centre et l’Axe de l’Univers : « [...] la montagne figure parmi les images exprimant le lien entre le Ciel et la Terre ; elle est donc censée ce trouver au centre du Monde³⁶ » affirme Eliade. Or, le couple divin ciel-terre est évoqué à plusieurs endroits du texte, comme dans cet extrait : « – Demain, effendi, sera un grand jour, nous passerons à la construction. Après l’avoir enracinée pour l’éternité dans la terre, nous érigerons ta demeure vers le ciel » (p. 40) dit le conducteur des travaux. Mais l’évocation la plus explicite du mariage du Ciel et de la Terre se situe vers la fin du roman : « J’étais retourné à Miramar, prétextant des papiers de Blanche qu’il fallait rapporter aux siens, avec l’ultime désir de graver une dernière image du **mariage du ciel et de la terre**, qu’on a envie d’emporter à jamais » (p. 315, Nous soulignons) dit Rabah Ouakli.

La pierre est une autre variante du centre axial. À ce propos, il est une croyance mythique qui mérite d’être particulièrement soulignée, car notre texte s’y réfère : « au sein du temple du monde existe une *pierre fondamentale*, [...] ainsi nommée parce que le monde repose sur elle qu’elle indique l’omphalos autour duquel la terre fut créée³⁷ ». Ce symbolisme est parfaitement décelable dans *La Maison de lumière*, puisque, comme nous l’avons déjà dit, les ouvriers qui creusent la terre buttent sur une grosse pierre qu’ils ne peuvent soulever.

³⁶ Mircea, Eliade, *Le Sacré et le Profane*, *op.cit.*, p. 39.

³⁷ James, Dauphine, « Des mythes cosmogoniques », dans Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 377.

Mais la variante la plus répandue du symbolisme du Centre est l'Arbre Cosmique. En général, nous explique Eliade, on peut dire que

[...] la majorité des arbres sacrés et rituels que nous rencontrons dans l'histoire des religions ne sont que des répliques, des copies imparfaites de cet archétype exemplaire : l'Arbre du Monde. C'est-à-dire tous les arbres sacrés sont censés se trouver au Centre du Monde³⁸.

Le roman de Saadi met en scène un palmier, arbre sacré par excellence, dont la plantation a été recommandée par l'architecte Dani Martinass : « – Sur la pierre où est enterré ton père, qui sera derrière la maison, je planterai un palmier car les dattes par leur forme de doigts donnent des mains du bonheur et de la douceur à la vie » (p.43). Cependant, il faut rappeler que nous avons un palmier quelque peu insolite : « Le palmier derrière la maison faisait des branches et des régimes de dattes sèches, amères, incomestibles et peu à peu il poussa courbé, plié comme si de sa tête il voulait rejoindre le sol » (p.62). Cet « arbre renversé représente la manifestation du Divin dans le Cosmos, c'est-à-dire la Création comme mouvement descendant³⁹ ». Cela confirme aussi que nous sommes en présence d'une géographie mythique.

Loin d'être un simple composant géographique, un élément végétal parmi d'autres dans le jardin de Miramar, le palmier accède au statut de personnage, pour ne pas dire d'ancêtre mythique, comme le montrent les extraits suivants :

Extraits 1

« Le palmier derrière la maison faisait des branches et des régimes de dattes sèches, amères, incomestibles et peu à peu il poussa courbé, plié **comme si de sa tête il voulait rejoindre le sol** » (p.62. Nous soulignons).

Extrait 2

Ce palmier en se déterrant **a voulu** me laisser ma place (p.292. Nous soulignons).

Extrait 3

Il est le témoin de la guerre que j'ai vécue ici, la guerre qu'on ne voit pas et qu'on porte en soi, la guerre sans sang ni baroud, la guerre des miens, ma guerre à moi dans cette maison que la colline surplombant la mer où sont arrivés nos pères de nos pères (*Ibid.* Nous soulignons).

³⁸ Mircea, Eliade, *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1980 [1952], p.56.

³⁹ Brigitte, Boudon, « *Le symbolisme de l'arbre* », article disponible, en version HTML, à l'adresse : <http://www.sagessemarseille.com/lhomme-sage/symbolisme/le-symbolisme-de-larbre.html>

Extrait 4

Mon Dieu, pourquoi ce palmier qui avait tant résisté depuis tant de temps a-t-il cédé ce jour-là ? [...] Je vois encore ce tronc à grosses écailles, épave échouée dans les tumultes boueux de la crue, **tel un cadavre avec ses innombrables branches chevelues** (p. 293. Nous soulignons).

À la lecture de ces extraits, nous constatons que le palmier est bel et bien personnifié, à travers le recours à une série de termes et d'expressions humanisant(e)s. Ce palmier-personnage qui a traversé les siècles et dont la contemplation évoque toute l'histoire de la Maison est en quelque sorte l'ancêtre mythique de Marabout. N'est-il pas planté sur la tombe d'El Mokhtar, le fondateur de la lignée des Ouakli ?

Si Miramar est le point de rencontre du Ciel et de la Terre, elle communique également avec la mer moyennant un objet très symbolique : le miroir. Ce miroir est la pièce ultime de la Maison : « Un matin, l'architecte grimpa sur le dôme face à la mer et, aidé de plâtriers, encastra un grand miroir guilloché. La mer sembla soudainement noyer les terrasses. » (p.52). De même que la Maison rappelle le ventre de la mère (ou de la Terre-Mère), l'eau salée de la mer éveille le souvenir du liquide amniotique. Dès lors, le symbolisme maternel de la Maison prend toute sa force : « Les vagues changent sous les vents alors que la mer reste toujours la même, cette infinie surface où se mirent Miramar et le visage de ma mère » (p.250) dit Rabah Ouakli, le fils de Marabout.

Outre l'analogie homophonique qui assimile habituellement la mer à la mère, cette immense étendue maritime a toujours été pour la conscience mythique liée à la figure de la Grande Mère : « si l'on étudie [...] dans tout son ampleur le culte de la Grande Mère et sa référence philosophique à la *materia prima*, on s'aperçoit qu'elle oscille entre un symbolisme aquatique et un symbolisme tellurique⁴⁰ » affirme Durand. Liée au mystère des Origines, nourricière de surcroît, la mer incarne exemplairement l'archétype de la féminité : « la mer [...] symbolis[e] au mieux la matrice de la mère⁴¹ » écrit Jean-

⁴⁰ Gilbert, Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 261.

⁴¹ Jean-Pierre, Giraud, « Typologie des mythes », dans Chauvin Danièle, Siganos André et Walter Philippe (dir.), *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, p.363.

Pierre Giraud. Dans le roman, elle donne son nom à la Maison : « La mer est d'ailleurs ici partout dans les yeux, ce qui explique son nom » (p.137) écrit le colonel Albin Saint-Aubin, dans une lettre adressée à sa femme. Mais ce nom fut choisi par son constructeur, le vizir du Dey :

L'arrivée du vizir fut enfin annoncée : il s'installerait dans sa résidence d'été le vendredi, jour du Seigneur. Après avoir conduit sa suite de femmes et de domestiques dans la demeure, le vizir visita, accompagné du conducteur de travaux et de l'architecte, sa propriété, inspectant coin par coin. Les yeux éblouis par la terrasse il s'extasia des reflets de feux du miroir : – On l'appellera Dar Essäidji *Mariat El Bahar*, Miroir de la Mer, comme dans mon songe (p. 54).

Si nous examinons toutes les appellations attribuées à la Maison, nous constaterons qu'elles commencent toutes par la lettre « M » : Mariat El Bahar, Miroir de la Mer, Maison de lumière et enfin Miramar. « M » comme Mère. Mais aussi comme Mort. Car, ne l'oublions pas, dès le début, la Maison a exigé un sacrifice : la mort d'El Mokhtar Ouakli. L'architecte Dani Martinass donne sa signification à cette mort :

Dani Martinass ne dort pas cette nuit-là. [...] Sur son grand cahier de dessins, dans lequel il traçait ses croquis, il nota : *Tombeau ouvert à la grande voie lactée rougeâtre du sang de l'Agneau d'Abraham.*
Aucun tombeau ne peut être laissé ouvert au ciel.
Cette maison sera une sépulture (p.38).

Le destin de Miramar est ainsi annoncé par l'architecte. Quand Rabah Ouakli aura appris la mort de celui-ci, il prononcera les mêmes propos amers : « Dieu pourquoi cette maison est-elle habitée par la mort avant même d'être occupée ? » (p. 59). Miramar est autant Mère que Marâtre. Dans une étude consacrée à l'évolution générique du terme « mar » (que nous retrouvons dans Miramar), Adiba Berbar affirme qu'« au niveau connotatif *Mar* renvoie tantôt à une "mère nourricière" tantôt à une "déesse terrible"⁴² ». C'est bien le cas de Miramar : « – Il y a des jours qui ne sont pas pareils aux autres et il en sera toujours ainsi dans cette Maison, poursuivit Marabout : aux jours de fête succèdent des jours de deuil, comme si la joie ne pouvait y demeurer » (p.57).

⁴²Adiba, Berbar, « "Mar" à travers les métamorphoses de son espace générique », in *Langues et Littératures*, Numéro spécial : *Espaces*, Alger, OPU, 1996, p.26. (Le gras est dans le titre).

Le miroir n'a pas été choisi uniquement pour exprimer le lien entre le Ciel, la Mer et la Terre. Source de reflets, il se trouve au centre d'un désir de mémoire :

Et tandis qu'il nommait chacun de ses occupants, datant avec précision les périodes, la voix de Marabout se fit lente, profonde, hésitante comme si elle s'enfonçait chaque fois plus profondément ou qu'elle prenait de l'élan pour charrier, remonter la force des souvenirs (p.21).

La Maison-Miroir se présente comme « un microcosme socio-historique⁴³ ». À l'image du pays qu'elle symbolise, elle verra se succéder sur son sol plusieurs propriétaires, mais tous finiront par la quitter, de gré ou de force : « – Tu construiras un passage dont toi seul connaîtras le secret, un tunnel rejoignant, par les voûtes de la maison, la mer. Une précaution...N'oublions jamais que nous sommes maîtres d'un pays en constante révolte » (pp. 20-21).

À l'arrivée des Français, le miroir se voit brisé par un officier accompagné de soldats, ne connaissant pas les « [...] paroles de ceux qui savent, où il est dit comme dans les livres de vérité : *Quand un verre se casse, cela porte bonheur. Quand un miroir se brise, on peut s'attendre à sept ans de malheur* » (pp. 66-67).

L'image du miroir brisé « n'est pas une vaine métaphore⁴⁴ » : elle permet, selon Farida Boualit⁴⁵, de justifier la dimension relative de la vérité loin de la prétendue objectivité du discours historique, car « [...] comme chacun sait, la vérité est semblable à un miroir brisé et qui peut prétendre à lui seul en reconstituer tous les morceaux dispersés ? » (p.15). Ainsi, l'auteur prend ses aises avec l'Histoire, mêle le réel et le fictif, pour satisfaire un désir de mémoire qui n'obéit qu'à son rêve : « Dans mon rêve, mon œil était un miroir brisé et il y avait à chaque étage de la maison une fenêtre qui ouvrait sur un pays étranger différent. [...] C'est ainsi que naquit la Maison. D'un rêve » (p.21) dit le Vizir.

⁴³ Farida, Boualit, « *La Maison de lumière : chronique d'une histoire romancée* », in *Réflexions, analyses littéraires et linguistiques*, recueil de textes rassemblés et publiés par Foudil Cheriguen, Faculté des lettres et des sciences humaine, Université de Béjaïa, janvier 2002, p. 212.

⁴⁴ *Id.*, p. 113.

⁴⁵ *Ibid.*

I.3. Alger et le mythe de la Terre-Mère

Parmi les mythes les plus connus et les plus réécrits depuis des siècles, il en est un qui exerce une profonde fascination sur l'imaginaire des écrivains maghrébins de langue française, particulièrement marqués par la quête identitaire : le mythe de la Terre-Mère. Au cœur de ce mythe se trouve la croyance selon laquelle tous les humains ont été enfantés par la Terre et que la mort se résume à un retour au ventre maternel. « Cette image [de la Terre-Mère], on la rencontre partout dans le monde, sous des formes et des variantes d'ailleurs innombrables⁴⁶ » affirme Eliade. Nous avons déjà démontré que ce mythe émerge dans *Alger, le cri*, mais nous voulons, cette fois, interroger son rapport à l'écriture de l'Histoire dans le récit.

I.3.1. La mythification des cris de l'Histoire

Comme nous venons de le préciser, le mythe de la Terre-Mère, Chez Toumi, peut être étudié comme un procédé d'esthétisation de l'Histoire (immédiate) par la fiction. En effet, le contexte socio-historique qui a vu naître le texte est ici essentiel pour le travail interprétatif. À cet égard, la dernière séquence du texte, intitulé « LE CRI », est très importante, car elle nous met explicitement sur la piste du « printemps arabe » :

L'année se termine, O. est revenue. Le cri a passé la frontière, on hurle à Sidi Bouzid. Le cri se propage de ville en ville et gagne toute la Tunisie, la colère monte au pays-du-jasmin. O. est fébrile, elle suit les nouvelles sur facebook. [...]. *Et si c'était vrai ? Et si ce cri annonçait la fin du silence ?* [...]. En Algérie, émeutes et affrontement forment le lot quotidien, chômeurs, indus occupants, squatters, jeunes désespérés, *harraga*, terroristes, bandits, bandits, Kidnappeurs, tous poussent le cri que personne n'entend, *Yel meknine ezzine* (p. 151-152).

Cet extrait *absorbe* de façon importante le monde historique réel, afin de faire parvenir aux oreilles du lecteur les cris de colère de deux peuples exprimant un « *ras-le-bol* » (p.157) général. Le choix de la Tunisie n'a rien d'anodin, car c'est dans ce pays référentiel que tout a commencé :

⁴⁶ Mircea, Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, op.cit., pp.192-193.

Le 17 décembre 2010, un jeune marchand ambulant de fruits et légumes giflé par une policière, Mohamed Bouazizi, s'immole par le feu à Sidi Bouzid, une bourgade éloignée de Tunis de deux cent quarante kilomètres, mais à mille lieues de la vitrine touristique des villes côtières. À peine un mois plus tard, le 14 janvier 2011, le président tunisien Zine el-Abidine Ben Ali quitte précipitamment le sol tunisien et se réfugie en Arabie Saoudite. Le dictateur y est accueilli par son ami le prince Nayef, autrefois ministre de l'Intérieur du royaume qui fut longtemps un grand adepte de la chasse au sanglier dans les forêts tunisiennes d'Ain Draham. En moins d'un mois, les mobilisations populaires ont enflammé Gafsa, Kasserine, Sidi Bouzid, Béja, ces villes oubliées de la Tunisie de l'intérieur. Une mythologie est née, celle du printemps arabe⁴⁷.

L'Algérie essaie de suivre l'exemple de la Tunisie, pays vainqueur du silence et de la peur. Cet extrait, qui mêle fiction et réalité historique, le montre bien :

[...] le cri s'est propagé, la terre a grondé, la colère a envahi les rues. Les pneus brûlent, les magasins sont éventrés, les alarmes de véhicules répondent au bruit sourd des bombes lacrymogènes, *explosion*. [...] Mes doigts sont rivés au clavier, les quartiers touchés par les émeutes défilent sous mes yeux, les nouvelles de Tunisie et d'Algérie se télescopent, le cri s'amplifie, il étouffe le mien. [...] Tout détruire, le cri monte, incontrôlable, la lave bouillonne, il faut casser, tout casser, briser le silence, exister par le cri, laisser les stigmates, *Yel meknine ezzine*, il faut détruire la cage, l'oiseau devient rapace, ses griffes lacèrent la ville, il faut casser, tout casser (pp. 153-154).

Dans le sillage des espérances jaillies en Tunisie, le rêve d'un lendemain meilleur enfièvre la jeunesse algérienne, qui verse dans la violence pour crier son ras-le-bol : « J'écoute les conversations dans la rue, *ras-le-bol, ras-le-bol, ras-le-bol*, le cri des jeunes émeutiers porte notre cri, il cogne aux barreaux de la cage, devant l'indifférence du bourreau. » (p.157). Ainsi, de nouvelles émeutes, après celles de 1988 qui affleurent à la mémoire du narrateur-personnage, enflamment le pays. Mais, très vite, la révolte s'estompe et le silence reprend ses droits :

Le soleil se lève péniblement sur Alger, orange hivernal dans les interstices de nuages gris. Les journaux du matin annoncent la fin du cri. En Tunisie, il continue de se propager de ville en ville, comme un écho. Ici, le silence reprend peu à peu ses droits. La nuit, les rues d'Alger sont désertes, je marche sous la pluie cinglante, j'écoute le coulis de l'eau, *chrachar*, c'est Alger qui pleure, abattue, *le cri n'a rien libéré* (p. 159).

Ce passage rassemble plusieurs éléments symboliques, qui expriment l'amertume de la population face à l'insuccès des insurrections. Les couleurs (« gris » et « orange hivernal ») installent une atmosphère dysphorique dont

⁴⁷ Nicolas, Beau, Dominique, Lagarde, *L'Exception tunisienne*, Paris, Seuil, 2014, p. 11.

l'intensité dramatique est portée à son paroxysme par l'adverbe « péniblement » et par l'adjectif « hivernal » ; la pluie est une métaphore des larmes des insurgés ; la transformation d'Alger en un personnage en pleurs vise à accroître l'effet de dramatisation ; la nuit, enfin, dont la connotation est ici éminemment négative, correspond à l'idée du silence et de la mort. Cette métaphorisation vise à suggérer que le printemps (arabe) tourne à l'hiver, en Algérie. Cependant, à cette vision effrayante de la société algérienne, le narrateur ne tardera pas à opposer une autre plus optimiste, tant il est vrai que « la résistance et son corollaire, la révolte, figurent [...] parmi les mythes fondateurs de l'Algérie⁴⁸ » : « Le cri charrie l'espoir, malgré la boue, malgré la haine, malgré la mort. Le cri anéantit passé et présent. Porteur d'avenir, le cri nous immole » (p. 162).

Alger, le cri se termine par un appel à l'optimisme, car le cri accorde seulement « une trêve » (p. 159) : « La faille s'est réveillée, la terre gronde, le silence annonce le cri imminent » (p. 163), « Le cri sera happé par les escaliers d'Alger comme un appel vers l'espoir, il survolera la baie, rejoindra l'entre-deux, pour souffler sur les ruines de Carthage » (p. 164).

Ce rêve d'un lendemain meilleur, d'une société régénérée, s'exprime surtout à travers la symbolique du mythe de la Terre-Mère. Nous avons déjà montré qu'il y a chez le narrateur-personnage un réel désir de réintégrer le ventre-maternel pour connaître une nouvelle naissance et, donc, d'avoir à nouveau la possibilité de lancer son « cri ». Or, le cri dont il est question tout au long du texte est également celui de toute une société. Par conséquent, et compte tenu de toutes nos analyses précédentes, il est loisible de dire que c'est toute l'Algérie qui est ivre d'un rêve de renaissance. Cette renaissance, parce qu'elle est synonyme d'un nouveau départ, parce qu'elle reprend l'Histoire à son commencement, est censée mettre fin à une époque historique hostile et en permettre le renouvellement et la régénération : « La régénération est, comme

⁴⁸ Louisa, Dris-Aït Hamadouche, « L'Algérie face au 'printemps arabe' : l'équilibre par la neutralisation des contestations », *Confluences Méditerranée*, N°81, 2012/2, p.58. Article disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2012-2-page-55.htm>

son nom l'indique, une nouvelle naissance⁴⁹ » écrit Eliade. Dès lors, le lien entre la symbolique métaphorique du printemps (contenue dans le vocable « printemps arabe ») et le thème mythique de la régénération qui travaille le texte en profondeur devient évident.

Enfin, il est très significatif que la fin d'*Alger, le cri* coïncide avec l'arrivée d'un nouvel an, car « le renouvellement par excellence s'opère au Nouvel An, lorsqu'on inaugure un nouveau cycle temporel⁵⁰ » : « En cette nuit du 31 décembre, la colère enfle, la parole se libère, le cri se forme, il monte, il est désormais audible » (p. 152).

I.3.2. Le serpent et le symbolisme régénérateur de l'Histoire

Dans *Alger, le cri*, la capitale algérienne n'est pas seulement l'objet d'une personnification qui la dote d'un visage humain, mais elle apparaît également sous les traits d'un animal riche de plusieurs significations symboliques : le serpent : « Le serpent m'appelle, je pars le rejoindre » (p.96).

Dans les récits mythiques comme dans les religions révélées, cet animal endosse « un symbolisme à la fois positif et négatif, protecteur et destructeur, lumière et obscurité, bien et mal⁵¹ ». Cette polyvalence lui a valu une place de choix dans la mythologie des quatre coins du monde, comme le confirme Gilbert Durand :

Le serpent est un des symboles les plus importants de l'imagination humaine. Sous les climats où ce reptile n'existe pas, il est difficile pour l'inconscient de lui trouver un substitut aussi valable, aussi plein de foisonnantes directions symboliques. 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 archétypologiques et glisse vers trop de significations différentes, voire contradictoires⁵².

En effet, toutes les études consacrées au serpent, du moins celles que nous avons consultées, montrent que depuis les temps anciens il a nourri l'imaginaire

⁴⁹ Mircea, Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p.69.

⁵⁰ Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, op.cit., p. 57.

⁵¹ Jean, Sadaka, *Le Serpent. Symboles, mythes et caractères*, Paris, Mon Petit Editeur, 2014, p.9.

⁵² Gilbert, Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 363.

culturel des sociétés. Et c'est peut-être en littérature, en tant que pratique socio-culturelle, que le symbolisme ophidien trouve sa parfaite expression : « On n'a plus à s'étonner que l'image du serpent soit devenue une *image traditionnelle* et que les poètes de tous les temps et de tous les pays soient inclinés à en faire le sujet de leurs poèmes⁵³ » écrit Bachelard. Pour notre part, nous nous proposons, dans le cadre de ce chapitre, d'étudier le symbolisme du serpent sous trois aspects, à la fois différents et complémentaires : nous montrerons que cet animal est le triple symbole du labyrinthe, de la Terre-Mère et de la régénération.

Possédant une remarquable souplesse corporelle, le serpent peut être ligne ou cercle. La spirale qu'il dessine en se lovant évoque l'idée d'un éternel retour et appel *ipso facto* l'image du labyrinthe :

De la pénombre de ma terrasse, je devine les rues étroites et en lacets, anneaux d'un perfide boa qui étrangle quotidiennement ses habitants. En empruntant ces rues, l'Algérois monte et descend, puis descend et monte, puis tourne, et au virage, il risquera le crash, l'accident (p. 18).

À travers cet extrait, nous constatons que non seulement le narrateur-personnage se sert de l'image du serpent pour décrire les rues labyrinthiques d'Alger, mais qu'il met, de surcroît, l'accent sur ce qui les relie le plus profondément, à savoir le danger de mort : « il risquera le crash, l'accident ». Ce rapprochement n'a rien de surprenant, tant il est vrai que l'inconscient collectif a intériorisé l'image d'une bête effroyable, qui provoque la mort de tous ceux qui passent à sa portée : « Vivant sous terre, le serpent, non seulement recèle l'esprit des morts, mais encore possède les secrets de la mort et du temps⁵⁴ » déclare Durand. Cet aspect maléfique fait écho aux traits agressifs et terrifiants d'Alger assimilée, rappelons-le, à un labyrinthe : « C'est le sang qui coule à Alger, jamais les larmes, il y va de notre allégeance au serpent, notre bourreau » (p.61).

La seconde signification symbolique qu'on peut attribuer au serpent est rattachée à son aspect positif, et forme avec la première le couple antithétique mort vs vie. En effet, aussi surprenant que cela puisse paraître, le serpent est également pour la conscience mythique un donateur de vie : « [...] le serpent,

⁵³ Gaston, Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op.cit., p. 224.

⁵⁴ Gilbert, Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p.368.

dépourvu de pattes, le corps tout entier collé au sol, s'abritant sous terre, est considéré assez universellement comme le symbole de la terre-mère⁵⁵ » affirme Jean Sadaka. Dans cette perspective, nous avons déjà montré qu'Alger – et toute l'Algérie, par extension – est assimilée à une Mère primordiale. Or Alger est présentée également comme une ville-serpent, animal qui, selon Eliade, se trouve à l'origine du Monde dans bien des mythes cosmogoniques : « Le serpent est seul, depuis des millénaires, il survit aux soubresauts de l'histoire » (p.81). À cet effet, il est au cœur du mythe de l'autochtonie que nous avons déjà identifié dans Alger, le cri : « serpents et dragons sont presque partout identifiés aux "maîtres des lieux", aux autochtones⁵⁶ » affirme Eliade.

Confirmant tout cela, les auteurs du *Dictionnaire des symboles* notent que

Le symbolisme du serpent est effectivement liée à l'idée même de la vie ; en arabe le serpent est **el-hayyah** et la vie el-hayat [...] et d'ajouter, ce qui est capital, qu'El-Hay, l'un des principaux noms divins, doit se traduire non par **le vivant**, comme on le fait souvent, mais par le **vivifiant**, celui qui donne la vie ou qui est le principe même de la vie⁵⁷ (Le gras est dans le texte).

Liée à l'idée de la vie, le serpent se voit associé à la lumière, à maints endroits du texte : « Le serpent m'appelle, je pars le rejoindre. Bientôt, de ma terrasse, je verrai ses lumières clignoter dans la nuit, j'écouterai son rôle ininterrompu, face à la menace des montagnes noires. » (p.96). Le serpent s'oppose aux ténèbres, il est l'animal qui les empêche de s'emparer entièrement de la ville d'Alger.

La faculté de régénération propre au serpent continue et développe la dialectique de la mort et de la vie. Nous avons déjà montré que le thème mythique de la régénération investit fortement le récit. Or, communément désigné comme « l'animal- métamorphose⁵⁸ », le serpent incarne exemplairement cette thématique en ce qu'il est le symbole de la régénération même :

⁵⁵ Jean, Sadaka, *Le Serpent. Symboles, mythes et caractères*, op.cit., p. 16.

⁵⁶ Mircea, Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 55.

⁵⁷ Jean, Chevalier & Alain, Gheerbrant, *Dictionnaires des symboles*, op.cit., p. 868.

⁵⁸ Gilbert, Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 364.

Loin de cette image maléfique qu'on tente de lui attribuer, le serpent incarne aussi l'immortalité et la renaissance, l'infini, et les forces sous-jacentes menant à la création de la vie. Ses changements de peau font de lui l'emblème des métamorphoses, tandis que son pouvoir de décrire un cercle parfait et, s'il lui plaît, de se mordre la queue, fait penser à la continuité de l'univers, au perpétuel changement dans l'unité du devenir⁵⁹.

Dès lors, associer Alger à un serpent c'est lui conférer la possibilité de se régénérer et, corrélativement, rendre plus crédible la perspective d'une renaissance, avec tout ce que ce mot connote en matière de changement social, politique et économique : « Le cri est arrivé, il court le long des anneaux du serpent, il enflamme les ruines de Carthage, il traverse la Méditerranée dans des barques de fortune. » (p.162). C'est en ce sens que le serpent participe à un processus de symbolisation de l'Histoire contemporaine de l'Algérie : « Aux époques de crise, [...] les symboles reprennent une vie littéraire⁶⁰ » affirme Jean-Yves Tadié.

Enfin, le serpent peut être lu comme le symbole du pouvoir en place. Un pouvoir tellement tyrannique et sanguinaire que le peuple se révolte contre lui : « J'écoute les conversations dans la rue, *ras-le-bol, ras-le-bol, ras-le-bol*, le cri des jeunes émeutiers porte notre cri, il cogne aux barreaux de la cage, **devant l'indifférence du bourreau**, *Yel meknine ezzine* » (p.157, Nous soulignons en gras), « je constate l'autisme habituel des autorités » (p.156). Dans cette optique, « *el meknine ezzine* » (le chardonneret) qui se mue en « rapace » figure l'image du peuple en proie à la fureur guerrière. Un peuple qui veut se libérer du joug de son tyran :

Tout détruire, le cri monte, incontrôlable, la lave bouillonne, il faut casser, tout casser, briser le silence, exister par le cri, laisser des stigmates, *Yel meknine ezzine*, il faut détruire la cage, l'oiseau devient rapace, ses griffes lacèrent la ville, il faut casser, encore casser (p.154).

I.4. Le mythe de l'Eau primordiale

En plus d'être essentiel à la vie, l'eau est un élément dont la signification symbolique serait inépuisable. Bachelard en a fait la démonstration, dans *L'Eau*

⁵⁹ Jean, Sadaka, *Le Serpent. Symboles, mythes et caractères*, op.cit., p. 11.

⁶⁰ Jean-Yves, Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 163.

et les Rêves : « Plus qu'aucun autre élément peut-être, l'eau est une réalité poétique complète⁶¹ » y déclare-t-il. Pour notre part, nous nous intéresserons aux Eaux dites primordiales, c'est-à-dire à l'eau comme mythe cosmogonique et comme symbole maternel. Notons que les travaux d'Eliade ont amplement montré que la valorisation des eaux comme *materia prima*, source de vie et symbole de la fécondité et de la fertilité est extrêmement répandue : « [...] les Eaux existaient avant la Terre. [...] Les Eaux symbolisent la somme universelle des virtualités ; elles sont *fons* et *origo*⁶², le réservoir de toutes les possibilités d'existence ; elles précèdent toute forme et *supportent* toute création⁶³ », affirme-t-il. James Dauphiné, lui, note que l'association Eau/Mère existe à toutes les époques et dans toutes les civilisations : « Mythe de l'eau mère, mythe suprême de fécondité, qui ne cessera d'être présent au fil des siècles et des civilisations (que l'on songe à l'Égypte [...]) pour tenir une place prépondérante dans la typologie des mythes cosmogoniques⁶⁴ ».

Comme thème et/ou comme mythe, l'eau est extrêmement prisée par la littérature maghrébine d'expression française, notamment dans les récits des Origines. Parmi la multitude d'exemples que nous avons sous la main, le cas de *La Mère du printemps*⁶⁵, roman de l'écrivain marocain Driss Chraïbi, est des plus instructifs⁶⁶. Cette œuvre, qui « prend source dans l'Histoire⁶⁷ », évoque les invasions arabo-musulmanes de l'Afrique du Nord au VII^e siècle ainsi que le destin qui a été infligé aux Ait Yafelman, habitants originaires de la ville d'Azemmour, cité élevée sur les rives de la Mère du printemps. Ce qui nous a surtout intéressés, c'est le nom attribué à ce peuple légendaire : « Ne sois pas

⁶¹ Gaston, Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, *op.cit.*, p.23.

⁶² Expression latine signifiant « source et origine ».

⁶³ Mircea, Eliade, *Le Sacré et le Profane*, *op.cit.*, p. 112.

⁶⁴ James, Dauphiné, « Des Mythes cosmogoniques », dans Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 375.

⁶⁵ Driss, Chraïbi, *La Mère du printemps*, Paris, Le Seuil, 1982.

⁶⁶ Voir, par exemple, l'analyse qu'en fait Mounia Belhocine dans sa thèse de doctorat citée *supra*, pp. 212-216.

⁶⁷ *Id.*, p.11.

triste dans tes paroles, frère. Nous sommes des Aït Yafelman, c'est-à-dire des Fils de l'Eau. Tu dois le savoir, toi qui parles notre langue. Regarde ce fleuve : d'où vient-il ?⁶⁸ » Lourdemment symbolique, l'appellation « Fils de l'Eau » révèle, en partie, la dimension mythique attribuée au fleuve qui donne son titre au roman : *La Mère du printemps*. Et, justement, ce titre n'est rien d'autre que la traduction française du nom du fleuve marocain *l'Oum-Er-Bia*, qui fait office de sous-titre. Ainsi, dès la page de titre, l'association Eau/Mère se manifeste sur le plus onomastique : « Oum » (en arabe) signifie Mère (en français). De plus, l'archétype de la fécondité est très visible, à travers le mot « *Er-Bia* » qu'on traduit par « printemps », saison de la germination par excellence.

Concernant notre corpus d'étude, le mythe de l'Eau-Mère est décelable dans *Un oued, pour la mémoire*, dans *Alger, le cri* et dans *La Maison de lumière*. Nous nous proposons donc d'étudier cette émergence dans chacune de ces œuvres.

I.4.1. L'oued de Djaffar et la déesse Mnémosyne

Chez Bakhaï, l'oued, qui est un élément narratif essentiel, possède de fortes connotations maternelles :

La petite fille écarquillait les yeux et tentait de retrouver, à travers les murs épais de l'immeuble qui lui faisait face, une petite maison de torchis au milieu des fourrés et cet aïeul mythique suivi de deux lions fauves au bord de l'oued.
 –Et l'oued ? demandait-elle.
 –Ah ! l'oued ! Il a bondi longtemps des sources jusqu'à la mer et pendant des siècles il a abreuvé champs et jardins et fait tourner les moulins. Il était si généreux et son eau si douce que, dédaignant leurs puits, les gens venaient de loin pour y remplir leurs outres (p. 21).

Dans cet extrait, l'oued est valorisé comme source de vie et moyen de survie : c'est lui qui féconde la terre et garantit sa fertilité, c'est lui qui fait tourner les moulins et c'est encore lui qui fournit, en abondance, l'eau potable nécessaire à la (sur)vie des hommes. Par conséquent, nous dirons que l'oued est nourricier et peut, à ce titre, être assimilé au lait maternel : « toute eau est un

⁶⁸ *Id.*, p.67.

lait⁶⁹ » écrit Bachelard. Les termes « généreux » et « eau douce » accentuent d'ailleurs cette symbolique. Enfin, l'attrait qu'il exerce sur les gens, qui viennent de si loin se désaltérer à ses eaux au mépris de leurs propres sources, suggère qu'il est doté d'un caractère sacré.

Mais l'oued apparaît surtout comme étant lié aux aïeuls, et notamment à Djaffar, le fondateur de la ville : « c'est là que Djaffar a bâti sa maison au bord de l'oued » (pp.20-21) raconte grand-père à Aïcha. Cet extrait laisse supposer que Djaffar avait utilisé les eaux de l'oued pour construire sa maison. Ainsi, la naissance de la ville d'Oran est comme instaurée par l'élément aquatique : « L'eau dans laquelle on gâche l'argile est l'Eau primordiale⁷⁰ » affirme Eliade. Il faut cependant noter que l'Origine de l'oued remonte plus loin encore, puisqu'il existait bien avant Djaffar, ce qui nous rappelle l'un des traits fondamentaux du mythe selon Mircea Eliade, à savoir qu'il se perd *in illo tempore*, dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. Cette *primordialité* de l'oued renforce évidemment sa sacralité.

Enfin, l'oued est valorisé comme symbole de pérennité et gage d'identité. En effet, dans la mesure où l'oued asséché lutte pour rejaillir, il s'enrichit d'une signification eschatologique, qui le situe dans un futur plus au moins proche : « L'oued devra agir seul. Il ne saurait tarder. Il a tant fait déjà pour revoir la lumière » (p.118). Ainsi, s'il se réfère au passé, l'oued est également une promesse d'avenir : « L'oued a tenu ses promesses » déclare la narratrice vers la fin du texte. À vrai dire, tout dans le texte laisse entendre qu'il s'agit d'un oued éternel, car sa fonction première est celle d'un « lieu de mémoire » :

Son vieil immeuble avait fait son temps. Il devait céder le pas. Il avait eu ses heures de gloire, le vieil immeuble de la rue en pente, mais on avait tort de la bâtir sur l'oued de Djaffar, des lionceaux et des moulins. Les lionceaux avaient disparu, les moulins ne seraient plus, le vieil immeuble allait les rejoindre mais l'oued toujours en garderait le souvenir. Grand-père le comprenait déjà ainsi (pp.107-108).

⁶⁹ Gaston, Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, op.cit., p. 158.

⁷⁰ Mircea, Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 95.

À la finitude des autres réalités spatiales du récit, à savoir le vieil immeuble de la rue en pente, les lionceaux et les moulins, s'oppose la pérennité de « l'oued de Djaffar ». En effet, ces éléments sont voués à disparaître, certains ne sont déjà plus, comme le montre le réseau lexical de la mort s'y rapportant : « Son vieil immeuble avait fait son temps », « il devait céder le pas », « il avait eu ses heures de gloire », « les lionceaux avaient disparu », « les moulins ne seraient plus ». Mais cette disparition n'impliquerait pas leur effacement dans les mémoires, car « l'oued toujours en garderait le souvenir ».

Éternel (comme le suggère l'adverbe « toujours »), l'oued correspond parfaitement à la définition que donne Pierre Nora des lieux de mémoire : ce sont « les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire⁷¹ ». Un peu plus loin, il précise que « la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est [...] de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état de choses, d'immortaliser la mort⁷² ». Enfin, il rappelle que « les lieux de mémoires sont des lieux d'histoire⁷³ ». Lu sous le prisme de ces définitions, l'oued de Djaffar apparaît comme une source de connaissance du passé, une source où peuvent venir se désaltérer les assoiffés de notre histoire nationale.

La fonction mémorielle de l'oued ne s'épuise pas ici, puisque, sans vouloir forcer l'interprétation, nous pensons que nous pouvons aller jusqu'à établir un parallèle avec la déesse Mnémosyne dont nous parle Eliade : « La déesse Mnémosyne, personnification de la "Mémoire", sœur de Kronos et d'Okéanos, est la mère des Muses. Elle est omnisciente : selon Hésiode [...], elle sait "tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera"⁷⁴. »

La divinisation de l'oued de Djaffar se lit, d'abord, à travers le paradigme des qualificatifs qui découle de nos analyses précédentes : il est

⁷¹ Pierre, Nora, « Entre Mémoire et Histoire : La problématique des lieux », dans Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire : I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 17.

⁷² Pierre, Nora, « Entre Mémoire et Histoire : La problématique des lieux », dans Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire : I. La République*, op.cit., p.35.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Mircea, Eliade, *Le Sacré et le Profane*, op.cit., p. 149.

- un oued **nourricier** ;
- un oued **sacré** ;
- un oued **éternel** ;
- lié aux **Origines**.

Toutes ces caractéristiques invitent à assimiler l'oued de Djaffar à une divinité. Mais c'est surtout parce qu'il est le lieu où s'enracine la mémoire et qu'il est personnifié que nous l'assimilons à la déesse Mnémosyne :

Elle n'aurait pas le temps de retrouver l'oued. Il était là pourtant, tout près. Chaque nuit, le tumulte de ses flots impatients parvenait à l'oreille attentive. Dans sa rumeur sourde se mêlaient des voix : celle puissante de Djaffar, celle douce de grand-père, celle triste du docteur, et toutes les autres encore, les conquérantes, les vengeresses, les laborieuses, les triomphantes, les radieuses de tous ceux qui avaient bu de son eau. Aïcha les distinguait toutes ces voix, et ses longues veilles se peuplaient de chevauchées intrépides qui laissaient découvrir, derrière leur nuage de poussière, des moulins centenaires écrasant des grains d'or, la vieille dame aux cheveux blanc qui de ses balcons ne se lassait pas de regarder la mer et le docteur d'Indochine qui regrettait son soleil. L'oued les connaissait tous. Comme ses galets, il les avait enveloppés dans sa quête interminable. Eux avaient fait sa force et ils le pressaient aujourd'hui de rejaillir enfin (p.119).

I.4.2. Ayn Al Ma : la source originelle

Dans *La Maison de lumière*, la source nommée « Ayn El Ma » est un symbole cosmogonique, comme le montre l'extrait suivant :

–Mâalem – que Dieu bénisse ta main –, indique au jardinier les sources, les points d'eau, les puits, dit le vizir. Le mâalem fit le tour et au plus haut, au milieu de la colline, désigna une eau ruisselante : –C'est la première source, la principale, c'est l'œil de toutes les eaux de la propriété, nous l'appelons Ayn El Ma. C'est à partir de là que sous la terre, comme les veines dans le corps, circule l'eau bienfaisante de Dieu. En voici le tracé et les artères principales. Avec ce niveau de pente, nous bâtirons des citernes dans la Maison, un puits profonds alimentera le patio et toutes les eaux couleront vers les jardins (p.46).

Ayn El Ma incarne, de toute évidence, la source originelle ; elle fait naître les entités ultérieures (le jardin de Miramar) et se montre nourricière, dynamique et vivifiante. Quand notre personnage affirme que c'est « la première source », « la principale », « l'œil de toutes les eaux de la propriété », il se réfère, inconsciemment ou non, au mythe de l'Eau primordiale. Il faut surtout noter que

ce mythe émerge dans le récit pendant que le lecteur suit encore les étapes de la construction de Miramar, ce qui revient à dire que l'auteur complète son mythe fondateur avec un symbolisme aquatique. À en croire Jean Rudhardt, il s'agit d'un fait fréquent dans les récits cosmogoniques : « Beaucoup de cosmogonies [...] caractérisent l'état des choses au début de la création par l'image d'une eau primordiale⁷⁵ » affirme-t-il.

L'appellation attribuée à la source est elle-même hautement symbolique. Car « Ayn » signifie dans la langue arabe à la fois l'organe de la vue et la source, et « ma » est un doublet désignant simultanément la mère et l'eau. Ainsi, la féminité et « la linguistique de l'eau⁷⁶ » ne font qu'un dans la dénomination de la source. Durand soutient qu'il s'agit d'un phénomène onomastique extrêmement répandu, quand il écrit qu'« on retrouve toujours les vocables de l'eau apparentés aux noms de la mère ou de ses fonctions et au vocable de la Grande déesse⁷⁷ ». Il justifie ensuite cette assimilation linguistique de la mère et de l'eau en ces termes : « le glyphe représentatif de l'eau, ligne ondulée ou brisée, serait universel et la prononciation 'm' serait universellement attachée à ce glyphe, d'où la fréquence de l'onomatopée 'nana', 'mama', liée au nom de la Grande Déesse⁷⁸ ».

Relevons également que le symbolisme de l'eau contient celui du sang : « C'est à partir de là que sous la terre, comme les veines dans le corps, circule l'eau bienfaisante de Dieu » dit le *mâalem*. Comme l'eau, le sang est en effet un élément indispensable à la vie ; s'il vient à manquer, la mort surgit. Ainsi, les auteurs du *Dictionnaire des symboles* affirment que « [...] l'eau est l'équivalent symbolique du sang rouge, force interne du vert, car l'eau porte en elle le germe de vie, correspondant au rouge, qui fait cycliquement renaître la terre verte⁷⁹ ».

⁷⁵ Jean, Rudhardt, « Cohérence et incohérence de la structure mythique : sa fonction symbolique », in *Diogenes*, N°77, Janvier 1972, p. 24.

⁷⁶ Gilbert, Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 258.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Id.*, p.257.

⁷⁹ Jean, Chevalier et Alain, Gheerbrant, *Dictionnaires des symboles*, op.cit., p. 379.

I.4.3. Les *chrachar*, source du cri

Dans *Alger, le cri*, le symbolisme cosmogonique de l'eau est très manifeste dans la séquence intitulée « RETOUR À LA SOURCE » :

Chrachar, eau qui coule, qui passe d'un rocher à un autre en dégringolant de la montagne, sa musique emplît 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 (p.144. Nous soulignons).

Ce retour au « point initial » peut être compris comme un retour à la Grande Mère aquatique, puisque, comme nous l'avons déjà souligné, au commencement de l'Univers était... l'Eau.

Les « *chrachar* » (p.139) sont nourris des « larmes cosmiques⁸⁰ » qui tombent de la nature environnante : « La montagne y déverse ses larmes, qui tombent en cascade et forment les *chrachar*, là-bas, *l'hih*, au pied de la montagne » (pp. 148-149). Comme Ayn El Ma, ils sont nourriciers, créateurs et vivifiants : « J'ai vu l'eau descendre de pierre en pierre, se gorger d'olives, couler dans le lit de l'oued, pour poursuivre sa route, à serpenter, passer les obstacles, **pour créer, nourrir, abreuver**, et surtout, continuer » (p.145, Nous soulignons).

Il intervient, dans cette valorisation des Eaux, certains éléments liés au mythe du plongeur cosmogonique, que Mircea Eliade explique en ces termes :

Au commencement n'existaient que les Eaux ; Dieu ordonne à un animal amphibie de plonger au fond de l'Océan et de lui rapporter une poignée de terre ; à la troisième immersion, l'animal réussit à rapporter un peu de glaise, et avec cette infime particule Dieu forme la Terre. Il s'agit très probablement d'un mythe cosmogonique fort ancien, car sa diffusion est considérable. Dans l'Inde, l'animal plongeur est un sanglier. Il descend au fond des Eaux et soulève la Terre⁸¹.

L'émergence de ce mythe est repérable, dans le texte, à travers notamment les références au sanglier, valorisé par les croyances indiennes : « *Chrachar* est la source, *la source du cri*, celle qui nourrit les arbres et qui désaltère le sanglier,

⁸⁰ Gaston, Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, op.cit., p. 89.

⁸¹ Mircea, Eliade, « Le plongeur cosmogonique », in *Encyclopédia Universalis* [en ligne] : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/creation-les-mythes-de-la-creation/3-le-plongeur-cosmogonique/>

el hallouf! » (p. 144). Mais le narrateur-personnage lui-même se plonge dans les Eaux, parce que la vie ne peut être recréée que par un retour aux sources⁸².

Venons-en au cri et son rapport aux Eaux premières. Selon un mythe rapporté par Eliade,

il n'existait, au commencement, que les Eaux et les Ténèbres. Io, le Dieu suprême, sépara les Eaux par la puissance de la pensée et de ses paroles, et créa le Ciel et la Terre. Il dit : « Que les Eaux se séparent, que les Cieux se forment et que la Terre devienne ! » Ces paroles cosmogoniques d'Io, grâce auxquelles le monde est entré dans l'existence, sont des paroles créatrices, chargées de puissance sacrée. [...] On les répète dans le rite de la fécondation d'une matrice stérile, dans le rite de la guérison du corps et de l'esprit, mais aussi à l'occasion de la mort, de la guerre et des récits généalogiques⁸³.

Ce mythe, qui sert de modèle à toute sorte de création⁸⁴, émerge dans *Alger, le cri* mais subit quelques modifications. Les paroles cosmogoniques d'Io sont remplacées par le cri qui constitue, selon Bachelard, « à la fois la première réalité verbale et la première réalité cosmogonique⁸⁵ ». Ce cri salvateur fait l'objet d'une quête et devrait venir des abîmes de la source, autrement dit, être poussé par les divinités qui habitent les *chrachar* : « *Chrachar* est la source, *la source du cri* » (p. 144). Au fur et à mesure de l'avancement de la quête, s'installe une atmosphère homologable au Chaos primordial, qui a été suivi de la Création du Monde :

Un ciel d'hiver tombe sur la ville, les nuages **gris** écrasent la baie, maussade. [...] Le corps s'étire dans les vapeurs de tabac, maussade, le vent se lève, *énervé*. Je suis le va-et-vient des mouettes au milieu des silhouettes de corbeaux, triste ballet sur une flaque de mer plate et **grise**, lisse comme une patinoire. Les mouettes *énervées* finissent par envahir le ciel (pp. 147-148. L'italique est dans le texte).

La répétition du chromotope « gris » instaure une atmosphère dysphorique (« triste », « maussade ») donnant l'impression d'un retour à l'Univers préformel. Le gris vaut donc moins pour sa valeur référentielle (c'est la couleur de l'hiver

⁸² Mircea, Eliade, *Aspects du mythe, op.cit.*, p. 43.

⁸³ *Id.*, p. 44.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Gaston, Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Édition numérique réalisée en 2013 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, p. 261. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca/>

cyclique) que pour sa valeur proprement symbolique (c'est le gris d'avant la naissance). Le narrateur-personnage qui a le sentiment de vivre dans une sorte d'hiver permanent aspire, de fait, à une régénération complète de son monde. Au moment où il arrive à la source, qui se trouve « au bout d'un chemin de campagne, au pied d'une montagne d'oliviers sauvages », l'atmosphère se fait moins pesante, et le gris se dissipe quelque peu : « Dans le ciel, le soleil vient de gagner la bataille, il s'est infiltré entre deux nuages noirs » (p. 149).

Au final, si l'Univers fut enfanté et conduit à engendrer un Monde de lumière grâce aux paroles cosmogoniques d'Io, *Chrachar* constituent la source potentielle d'un changement à venir : « Sur ma terrasse, les mots se tarissent, seul subsiste le bruit de l'eau qui coule de la montagne blessée » (p. 149).

II. Les objets anciens : entre mythe et histoire

Les objets anciens intéressent la littérature depuis si longtemps. Il suffit, à cet sujet, de lire *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire*⁸⁶ de Francesco Orlando, étude consacrée, comme l'indique son intertitre, à un ramassis d'objets constitué de ruines, de reliques, de raretés, de rebuts, de lieux inhabités et de trésors cachés, dans des textes d'auteurs bien distincts et appartenant à des genres littéraires, à des langues et à des époques différentes.

Comme nous pouvons le constater, et de l'aveu de l'auteur lui-même, ces choses ont en commun d'apparaître « plus ou moins *inutiles, vieilles* ou *insolites* : au sein de ce plan imaginaire de littérature qui est différent d'un texte à l'autre, elles rentreraient par conséquent en conflit avec des idéaux sous-entendus tout aussi variables – d'utilité, de nouveauté ou de normalité⁸⁷. » Tout le travail du chercheur consista à démontrer que ces objets, « non fonctionnels », deviennent hautement significatifs, quand ils pénètrent la littérature. L'exemple

⁸⁶ Francesco, Orlando, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire : Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, Paris, traduit de l'italien par Paul-André et Aurélie Claudel, Classiques Garnier, 2013.

⁸⁷ *Id.*, p. 16.

d'une fleur séchée, puisé dans ladite étude, ne serait pas inutile pour étayer cette hypothèse :

La fleur séchée n'aura pas été conservée par hasard, entre les pages d'un cahier, si elle représente le souvenir émouvant, périodiquement réactivé, d'une personne disparue et d'un jour évanoui. Mais seul un petit cadavre végétal, à même de se défaire entre les doigts, peut accomplir cette fonction de remémoration : non seulement parce que les temps courts sont insuffisants par rapport aux larges horizons de la mémoire, mais parce que la fleur, en vertu de sa fraîcheur même, ne peut se prêter à cette tâche tant qu'elle est encore colorée et parfumée⁸⁸.

Nous pourrions multiplier les exemples d'objets anciens véhiculant des valeurs conatives pour étayer davantage, si besoin était, l'hypothèse selon laquelle le caractère ancien d'un objet ne le disqualifie pas aux yeux d'un texte littéraire. Mais nous pensons que le travail de Francesco Orlando, auquel nous renvoyons pour un approfondissement, en a largement apporté la preuve. Si nous l'avons cité ici, c'est parce qu'il a le mérite d'être l'un des rares travaux à avoir (dé)montré que la question de l'objet ancien mérite d'être posée à la littérature.

Dans son essai intitulé *Le système des objets*, Baudrillard, quant à lui, oppose « la fonctionnalité des objets modernes⁸⁹ » à l'« historicité de l'objet ancien⁹⁰ ». Selon lui,

[...] l'objet ancien est [...] purement mythologique dans sa référence au passé. Il n'a plus d'incidence pratique, il est là uniquement pour signifier. [...] Pourtant il n'est pas afonctionnel ni simplement « décoratif », il a une fonction bien spécifique dans le cadre du système : il signifie le temps⁹¹.

Pour illustrer ce point de vue, nous pouvons nous référer à la nouvelle d'Abderrahmane Zakad, « Le Père, le fils et le musée », parue dans son recueil *Le Vent dans le musée*, en 2006. En lisant cette nouvelle entièrement fondée sur le dialogue entre un père et son fils au sujet de l'importance des musées, un extrait a retenu notre attention :

Ta mère garde ses bijoux dans la boîte métallique que tu as dû certainement voir.
– Oui, j'ai vu cette boîte dans l'armoire. Pourquoi ne porte-t-elle pas ces bijoux ?

⁸⁸ *Id.*, p. 27.

⁸⁹ Jean, Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 103.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Id.*, p. 104.

– Ces bijoux proviennent de sa mère, cette dernière les a eus de sa mère et ainsi de suite. Un héritage familial. Elle les porte à certaines occasions. C'est depuis toujours comme cela, ce sont des souvenirs très chers dont on ne se sépare pas. Ils sont gardés comme dans un musée. C'est la mémoire de la famille pour qu'elle reste vivante pour toujours. Une bague, un collier, c'est comme un tableau ou une tapisserie. Ils se transmettent de génération en génération. Vois-tu, mon fils ! « Lorsque nous visitons un musée, ce n'est pas dans un objectif de pure connaissance – cela c'est l'école qui s'en charge –, mais celui de recueillement et de lutte contre l'oubli, devant les objets, les traces et les signes du sacrifice et de la gloire du peuple. » Un tableau de Racim est, bien sûr, un objet, mais c'est un signe d'un moment de notre histoire qu'on sera heureux de découvrir, lire et interpréter dans mille ans⁹².

Dans cet extrait, les objets anciens (les bijoux de la mère) sont d'autant plus dignes d'attention qu'ils sont un point d'accroche essentiel de la mémoire familiale. Le père leur assigne une fonction de « lutte contre l'oubli », ce qui correspond parfaitement à la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire : « La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet⁹³ » affirme Pierre Nora.

L'intérêt de l'extrait que nous avons donné réside également dans la notion d'héritage – qui appelle celle de transmission – qu'il met en avant : « – Ces bijoux proviennent de sa mère, cette dernière les a eus de sa mère et ainsi de suite. Un héritage familial. »

Dans les études postcoloniales, la question de l'héritage (matériel et/ou immatériel) est essentielle, et peut concerner en premier lieu la langue (française) héritée de l'ancien colonisateur : c'est le fameux « butin de guerre » de Kateb Yacine. Cependant, ce sont surtout les objets (anciens) qui se transmettent d'un personnage à un autre, des générations précédentes aux générations suivantes, qui nous intéressent ici.

⁹² Abderrahmane, Zakad, « Le Père, le fils et le musée », dans Zakad Abderrahmane, *Le Vent dans le musée*, Alger, Éditions Alpha, 2006, pp. 198-199.

⁹³ Pierre, Nora, « Entre Mémoire et Histoire : La problématique des lieux », dans Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire : I. La République*, op.cit., p. 19.

II.1. Saint-Ouen, ville des objets anciens

Ville à la fois réelle, symbolique et mythique, Paris a fasciné des générations entières d'écrivains maghrébins, qui la donnent à lire, à l'instar de leurs homologues occidentaux (Balzac, Hugo, Baudelaire, Eluard, etc.), à partir d'une diversité de points de vue. C'est cette « multifocalisation » des regards qu'évoque Najib Redouane, dans « Regards maghrébins sur Paris » :

DE PARIS, SUR PARIS, il s'est écrit beaucoup de choses. À côté d'un nombre impressionnant d'écrivains français et occidentaux qui ont été inspirés par ce lieu de tous les passages et de contacts de culture, plusieurs écrivains maghrébins ont succombé au charme de cette ville réelle et mythique pour l'intégrer comme sujet d'écriture dans leur création littéraire⁹⁴.

Les exemples ne manquent pas : *La Seine était rouge*⁹⁵ de Leïla Sebbar, *Phantasia*⁹⁶ d'Abdelwahab Meddeb, *La Réclusion solitaire*⁹⁷ de Tahar Ben Jelloun ou encore *Habel*⁹⁸ de Mohammed Dib et *Topographie idéale pour une agression caractérisée*⁹⁹ de Rachid Boudjedra sont tous des romans où l'espace parisien est évoqué, décrit, parcouru, exploré, à la fois par l'écrivain et par ses personnages.

Il faut encore ajouter – et nous ne sommes pas le seul à le constater – que « souvent les villes d'origine sont évoquées contre Paris depuis Paris même, dans le déchirement de l'exil¹⁰⁰. » Charles Bonn rappelle, à ce sujet, que « la description de l'arrivée à Paris du narrateur du *Quai aux fleurs ne répond plus de*

⁹⁴ Najib, Redouane, « Regards maghrébins sur Paris », in *The French Review*, Vol. 73, N°6, Mai 2000, p. 1076. Disponible à l'adresse : <http://www.jstor.org/stable/399363>

⁹⁵ Leïla, Sebbar, *La Seine était rouge*, Paris, Thierry Magnier, 1999.

⁹⁶ Abdelwahab, Meddeb, *Phantasia*, Paris, Éditions Sindbad, 1986.

⁹⁷ Tahar, Ben Jelloun, *La Réclusion solitaire*, Paris, Denoël, 1976.

⁹⁸ Mohammed, Dib, *Habel*, Paris, Seuil, 1977.

⁹⁹ Rachid, Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975.

¹⁰⁰ Charles, Bonn, « Exil et ville identitaire : Paris et Constantine chez quelques romanciers algériens », disponible à l'adresse : <http://www.limag.com/new/index.php?inc=iframe&file=Textes/Bonn/1998JerusalemVille.htm>

Malek Haddad est suivie aussitôt d'un second chapitre développant le souvenir de Constantine¹⁰¹. »

Bien que Nourredine Saadi ait dépassé ce binarisme étroit qui *oppose* « centre » et « périphérie », la coprésence de Paris et de Constantine caractérise l'écriture de l'espace dans *La Nuit des origines*. En effet, si ce roman se déroule à Paris, Constantine reste néanmoins très présente moyennant les objets, les rêveries et la mémoire d'Abla. De plus, il faut noter que si, dans ce roman, le centre (administratif, politique, culturel, etc.) reste toujours la ville-lumière, la périphérie peut également correspondre à Saint-Ouen, commune connue pour son (célèbre) marché aux Puces : « Saint-Ouen renouait avec son passé. Une ville aux frontières incertaines : un bout de Seine, **le périphérique parisien**, les rails du chemin de fer, des portes dont ne subsistent que des vestiges, le pont des Voleurs qui n'enjambe plus de rivière. » (p.165, Nous soulignons).

Le « périphérique parisien » se trouve, chez notre auteur, au centre de la narration. De façon remarquable, il constitue un espace de confluence pour toutes les civilisations :

Il est à Paris, au nord de Paris, une ville hors de la ville, une principauté avec ses doges, son peuple, son langage et ses coutumes : le phare d'une civilisation universellement répandue qui s'appelle l'amour de l'objet.

Là, sur quelques centaines d'hectares, c'est le marché aux Puces de Saint-Ouen, la Mecque de la brocante, où vient s'échouer trois fois par semaine l'écume des civilisations (p.14, l'italique est dans le texte).

C'est en ces termes qu'Alain fait découvrir pour la première fois à Abla les Puces de Saint-Ouen. Il s'agit, selon ses propres mots, d'« une superbe description [puisée] dans un vieux bouquin » (p. 17). L'écriture de l'espace repose donc ici sur une pratique intertextuelle largement répandue, à savoir le recours à la citation. Le choix de celle-ci peut être motivé par sa dimension poétique qui ajoute au texte une valeur esthétique. Remarquons à cet égard que le passage mis en italique regorge de figures de style, telles que la répétition (« Il

¹⁰¹ *Ibid.*

est à Paris...Paris »), la comparaison (Saint-Ouen est assimilée à « une principauté ») ou la métaphore (« l'écume des civilisations »).

Au-delà de sa dimension intertextuelle, il nous semble que c'est la question de l'objet ancien qui se trouve au cœur de la description donnée, puisque le marché aux Puces est présenté comme « la Mecque de la brocante » : « Les Puciers aiment dire que toute chose que vous ne trouvez pas à Saint-Ouen n'existe pas » (p. 24). Ainsi, Saint-Ouen est surtout caractérisée par « l'amour de l'objet » ancien : « C'est d'ailleurs une coutume aux Puces : on dit que certains objets ne veulent pas nous quitter, ils *nous appellent*. Je comprends, à ce propos, vos sentiments vis-à-vis de ce manuscrit, Alain m'en a dit un mot... » (p. 72).

L'une des caractéristiques de *La Nuit des origines* réside dans cette correspondance entre sujet et objet : « Il y a une secrète correspondance entre les êtres et les choses que l'on apprend dans le commerce de l'ancien. C'est cela les Puces » (p.72). Même Michel Butor nous dit qu' : « Écrire un roman [...] ce sera non seulement composer un ensemble d'actions humaines, mais aussi composer un ensemble d'objets tous liés nécessairement à des personnages, par proximité ou par éloignement¹⁰². » Dans le cas présent, outre leur fonction d'accessoires réalistes, les objets sont traités comme des personnages à tel point qu'ils apparaissent comme les véritables habitants des Puces :

On resserrait les boulons, tirait les cordages et, **tel un décor de scène**, les étals, les éventaires, les présentoirs, les magasins, entrepôts et boutiques **s'apprêtaient à accueillir les vrais personnages du marché aux Puces** : meubles, fringues et fripes, bibelots et colifichets, objets et ustensiles. Les pièces, comme on les appelle ici (pp.23-24).

Dans ce passage, les objets sont explicitement assimilés à des personnages de théâtre. C'est dire que dans *La Nuit des origines*, le traitement accordé aux objets tient plus de l'ordre de la « *sémiosis* » que celui de la « *mimésis* » : « Aux Puces, chaque objet est une histoire, chaque pièce un sujet de roman » (p. 129).

¹⁰² Michel, Butor, « Philosophie de l'ameublement », dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, [1964] 1997, p. 68.

Ces objets (meubles, œuvres d'art, ustensiles, etc.) de tous les temps et de tous les pays concourent à faire des Puces un lieu de mémoire au sens fort de ce terme : « une ville qui entasse des siècles d'histoire, récupérant tout ce qu'ont produit le commerce et l'artisanat du monde à travers des meubles, des objets, des rebuts de vie » (p. 20). Ainsi, dans cette ville « où tout s'achète et se vend » (p.33), le passé tout entier rentre dans le circuit de la consommation : « aux Puces nous vendons des histoires et de la mémoire » (p. 75). Certains personnages se montrent pourtant davantage intéressés par la valeur symbolique de leurs « pièces » que par leur valeur marchande. C'est le cas, par exemple, de Félix Bernard' qui tient une boutique de cartes postales héritées de son grand-père et qui

[...] avait refusé une offre d'achat mirifique par une grande agence photographique envieuse de son fonds : La carte postale c'est la mémoire des miens, je ne vends pas mon père, avait-il répondu en utilisant d'ailleurs le dos d'une carte ancienne représentant sa boutique. La carte postale est son histoire de famille, sa généalogie (p.61).

Pour Bernard, la carte postale constitue le point d'accroche essentiel de la mémoire qui structure le souvenir autour de lui. Mais ce personnage, dont le père « avait quitté sa province l'année de son mariage pour faire son service militaire en Algérie dans les années trente » (p.62), va consentir à Alain quelques cartes de Constantine :

Tout en discutant, Alain jetait de furtifs coups d'œil aux rangements sous les présentoirs de verre et soudain il demanda à brûle-pourpoint : Au fait, avez-vous des cartes d'Algérie, de Constantine ? Tu veux dire des postales ou des cartes de la ville... ? Des cartes postales, des anciennes. Ah ! mais, mon petit, tu en as des centaines. Regarde, là, c'est classé par ordre alphabétique. D'ailleurs, je ne sais pourquoi, mais Constantine a été la ville la plus photographiée. Un pont suspendu, le plus souvent (p.64).

L'intérêt porté à ces cartes est dicté par le désir de faire plaisir à Abla qui les reçoit comme cadeau :

Abla fixa un long moment l'éventail des cartes sur le lit avec le sentiment qu'elle regardait ces paysages les surplombant du monument aux morts au-dessus de la ville. Elle s'arrêta sur des statues et des sites qui n'existaient déjà plus lorsqu'elle arpenta ces rues pour se rendre au lycée du Coudiat. Puis elle battit lentement les cartes comme on le fait pour les jeux de hasard et les rangea dans l'enveloppe. Je le remerciais en lui adressant mon article sur Constantine, mais peut-être qu'il n'y comprendrait rien, se dit-elle (p.65).

Ce passage repose sur un type d'ekphrasis nommé « narrativo-diégétique¹⁰³ », c'est-à-dire que la description des cartes se mêle et se confond avec la narration. Le recours à la focalisation interne permet de donner accès à l'intériorité du personnage (ses pensées et ses sentiments) au moment où il découvre les paysages photographiés. Ceux-ci autorisent l'introduction d'une analepse, qui nous fait quitter le moment présent pour une évocation du passé d'Abla : « Elle s'arrêta sur des statues et des sites qui n'existaient déjà plus lorsqu'elle arpentait ces rues pour se rendre au lycée du Coudiat » (p.65).

Les cartes servent donc de supports à la mémoire : « Vos cartes postales m'ont beaucoup touchée, je n'ai pas pu répondre à vos appels, comprenez que j'ai peur de vivre dans le mauvais sens. Vous me ramenez à Constantine que j'ai voulu fuir [...] » (p. 78). Mais ce sont surtout le lit d'or et le manuscrit des ancêtres qui remplissent cette fonction. La place hypertrophique qu'ils occupent dans le récit justifie qu'on leur accorde, de nouveau, notre attention. Ce qui nous intéresse, cette fois, c'est de montrer que la mise en texte de ces objets participe dans l'écriture de la mémoire collective.

D'après Zaoui, « [l]e lit chez les Musulmans et les Juifs demeure, par excellence, le centre de la terre. Il est aussi le centre du verbe. Tout récit partira du lit, pour y retourner¹⁰⁴. » Sans aller jusque-là on peut au moins soutenir que, chez Nourredine Saadi, le lit d'or s'insère dans une intra/inter-textualité mythique.

En effet, la réutilisation intratextuelle du lit est l'un de ses aspects majeurs. Outre son apparition dans tous les textes romanesques de l'auteur, il fait l'objet d'une nouvelle intitulée « Le lit défait¹⁰⁵ ». La lecture de celle-ci révèle que la

¹⁰³ Souhila, Ourtirane-Ramdane, *Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : rapport écriture/peinture dans Une année dans le Sahel d'E. Fromentin et Femmes d'Alger dans leur appartement d'A. Djébar*, thèse de doctorat sous la direction de Farida Boualit et Denis Bertrand, université de Béjaïa, 2010, p. 90.

¹⁰⁴ Amin, Zaoui, *Le Dernier Juif de Tamentit*, Alger, Éditions Barzakh, 2012, p. 133.

¹⁰⁵ Nourredine, Saadi, « Le lit défait », dans *Il n'y a pas d'os dans la langue*, Alger, Éditions Barzakh, 2008, pp. 127-131.

mise en texte de cet objet est prétexte à l'évocation du passé ottoman de l'Algérie :

- Ah ! l'exil... Al-Djazaïr sera pour nous comme une ville morte dans notre mémoire, nous avons su pourtant la protéger durant des siècles mais il nous faut à présent la livrer...
- C'est la destinée tracée par Allah, effendi, tu nous as toujours appris que les Maîtres de l'Heure venus par la mer partiraient par la mer... Nul n'emporte dans l'exil sa demeure et son lit...
- Mais celui-ci est arrivé avec mes ancêtres de Topkapi¹⁰⁶...

Dans *La Maison de lumière* comme dans *La Nuit des Origines* – ainsi que dans tous les autres textes où il apparaît – « le lit du Turc » est un objet impossible à transporter. C'est là un choix volontaire de l'auteur, et cela méritera toute notre attention, puisque il n'est pas habituel qu'un tel objet soit immobile.

On peut commencer par attirer l'attention sur l'association implicite de la « pierre punique » (p.35) et du lit turc : objets fortement symboliques, se trouvant l'un dans les entrailles de Miramar, l'autre dans le grand salon, tous deux demeurent inamovibles malgré toutes les tentatives pour les déplacer :

Sourcils froncés, blême, l'architecte donna l'ordre qu'on soulève la masse de pierre. Mains efforts. Rien n'y fit (p.35).

Elle fut déçue de ne pouvoir y déplacer le lit doré à baldaquin qui trônait dans le grand salon. Rabah aidé d'amis avait essayé toutes les astuces – une estrade à roulements, le démontage, des poulies – en vain, comme si ce lit avait été installé là à l'origine pour l'éternité.

– un vrai tombeau ! avait hurlé Rabah. Impossible à déplacer (p.259).

Sur le plan symbolique, la mise en texte d'objets immobiles signifie que, malgré toutes les tentatives du repli et du reniement, l'identité nationale ne peut être amputée d'aucune de ses composantes historiques :

Extrait 1 :

– Il n'y a rien à faire. D'autres ont habité ici. C'est peut-être même une pierre tombale. [...]

– C'est la destinée, ton père demeurera dans les fondations de cette maison, comme cette pierre punique que les Romains ont réutilisée (pp. 34-35).

Extrait 2 :

¹⁰⁶ *Id.*, pp. 129-130.

Rabah aidé d'amis avait essayé toutes les astuces [...] en vain, comme si ce lit avait été installé là à l'origine pour l'éternité (p.259).

Extrait 3 (*La Nuit des origines*) :

Elle rit, se rappelant cette scène cocasse de déménagement après le décès de son grand-père. Elle avait tant voulu ramener le lit chez elle. Un vrai tombeau, hurlaient les débardeurs. Laissez-le là, c'est son destin. Il a été monté ici depuis des siècles... (p. 10).

Le lit turc et la pierre punique sont des traces attestant que « [d]'autres ont habité ici », en Algérie – telle que mise en texte. Il est donc vain d'imposer à cette région, qui a vu nombre de peuples y déferler, depuis les Grecs jusqu'à la colonisation française, en passant par les Phéniciens, les Romains, les Vandales, les Byzantins, les Arabes, les Turcs, les Espagnols,

[...] un référent unique, comme le font les islamistes avec leur obsession de la « pureté » civilisationnelle. Bien entendu, le caractère exclusivement [arabo-] musulman des nations nord-africaines n'est que pure fiction, une véritable escroquerie intellectuelle¹⁰⁷.

C'est contre cette « escroquerie intellectuelle » que s'insurge Nourredine Saadi, durant et après l'Algérie des années 1990, en posant la question de l'identité en termes de pluralité. L'intérêt qu'il porte à des périodes outre que la colonisation française est tout à fait digne d'intérêt, puisque, comme l'explique Hervé Sanson :

L'Algérie a aussi eu une histoire avant la colonisation, mais presque personne n'écrivait, par exemple, sur la période ottomane. Mais là, depuis quinze à vingt ans, il y a des approches et des périodes historiques qui sont mises en avant, alors qu'elles étaient jusque-là complètement occultées. Et pour l'exemple de la période ottomane, je pense notamment à Nourredine Saadi avec *La Maison de lumière*. Par ailleurs, le fait que dès l'indépendance l'accent ait été mis sur l'aspect arabe et islamique de l'Algérie, cela a énormément joué ; les minorités ont été marginalisées, les Berbères, bien sûr, mais aussi les quelques Européens qui ont choisi d'être Algériens ou encore les Juifs algériens. Et tous ces pans de l'identité algérienne ressurgissent actuellement dans la littérature algérienne, qu'on le veuille ou non, et font, eux aussi, partie de l'histoire du pays¹⁰⁸.

À travers *La Maison de lumière*, Nourredine Saadi nous invite à « assumer l'Algérie » dans toute sa diversité. Outre la mise en texte d'objets anciens et inamovibles – métaphore de l'enracinement du souvenir –, d'autres procédés

¹⁰⁷ Djemila, Benhabib, *L'Automne des femmes arabes*, Alger, KOUKOU Éditions, 2013, p. 103.

¹⁰⁸ Extrait d'un entretien accordé au journaliste [Nadir Kadi](http://www.reporters.dz/index.php/culture), et disponible en version HTML à l'adresse : <http://www.reporters.dz/index.php/culture>

invitent à cette interprétation ; nous y reviendrons. Pour l'instant, soulignons que le lit qui hante toute la production romanesque de l'auteur possède une résonance intertextuelle en ce qu'il nous rappelle le lit d'Ulysse, lui aussi immuable, car construit sur la base du tronc d'un rejet d'olivier¹⁰⁹. Cette spécificité (on ne peut déplacer le lit) était un secret connu seulement d'Ulysse et de Pénélope. À la fin de *l'Odyssee*, le lit (et sa forme particulière) est le *symbole* (au sens fort du terme grec¹¹⁰), la preuve, la pierre de touche par laquelle cette dernière s'assure que le prétendu Ulysse est bien son époux :

– Allons ! Euryclée, dresse hors de la chambre le lit qu'il avait fait lui-même, et mets-y des draps neufs et des couvertures !

Elle voulait l'éprouver ; Ulysse, indigné, dit à sa fidèle épouse :

– Ô femme, ce que tu dis me blesse. Qui donc a déplacé mon lit ? L'homme le plus habile n'aurait pu le faire sans l'aide d'un dieu. Car il y a un secret dans ce lit. C'est moi qui l'ai construit, sans l'aide de personne. Il y avait dans la cour un rejet d'olivier, feuilli, verdoyant, aussi épais qu'une colonne. J'élevai tout autour les murs de notre chambre avec de lourdes pierres ; je la couvris d'un toit, la fermai de portes solides. Alors seulement j'ébranchai l'olivier. Taillant le tronc à la racine, je le polis savamment et, le remplaçant à la tarière, j'en fis la base du lit. Au-dessus, je dressai le cadre que j'incrustai d'or, d'argent et d'ivoire. Puis je tendis les sangles en cuir rouge. Voilà le secret. Mais j'ignore si le lit est toujours en place ou si, pour le déplacer, on a coupé le tronc à la racine.

Pénélope sentit ses genoux, son cœur défaillir : elle reconnaissait les signes décrits par Ulysse¹¹¹.

Un imposteur aurait été bien incapable de relever la ruse de Pénélope, qui ne nie la spécificité du lit (laisser imaginer qu'il était mobile) que pour amener son (vrai) époux à la réaffirmer (révéler le secret de sa fabrication). Ulysse rappelle en effet tous les détails de la fabrication du lit conjugal, affirmant *ipso*

¹⁰⁹ Nous avons déjà attiré l'attention sur cette intertextualité, dans notre article : « Le symbolisme du lit dans *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi. Entre Eros et Thanatos », *Loxias*, N° 54, mis en ligne le 15 septembre 2016. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8408>

¹¹⁰ Selon Claude-Gilbert Dubois, « Par extension, le "symbole" a pris le sens de "signe de reconnaissance" ou d'indice d'identité, qu'il avait déjà dans le latin classique *symbolus*, adaptation latine du grec *symbolos*. À l'origine, le terme grec désignait un objet matériel que l'on brisait, et dont on donnait une moitié à un obligé comme signe de reconnaissance. Ce procédé était utilisé pour la constitution d'un réseau d'hospitalité : l'hôte se présentait avec le morceau brisé qui, adapté à celui qui avait été conservé par le maître, permettait d'être reconnu. Le premier terme important est ici celui d'indice identitaire à l'intérieur d'un réseau commun. » (Extrait de : « Symbole et mythe », dans Chauvin Daniel, Siganos André et Walter Philippe, *Questions de mythocritique, op.cit.*, p. 331.

¹¹¹ Homère, *L'Odyssee*, Paris, traduction de Leconte de Lisle, l'école des loisirs, coll. « Classiques abrégés », 2009, pp.153-154.

facto son identité. Le texte s'achève d'ailleurs au lit : « – Viens, allons au lit, ô femme, et goûtons ensemble la douceur du sommeil. [...] Alors ils retrouvèrent la joie du lit ancien¹¹². »

Commentant la ruse de Pénélope, François Dingremont soutient que : « Chez Homère, la mémoire est puissance, elle agit sur le présent et l'avenir ; la connaissance est la victoire sur l'oubli¹¹³. » Il est permis d'affirmer qu'il en est de même pour notre auteur : « seul celui qui se souvient sait ! » (p. 86).

Nous pouvons en conclure que la mise en texte de l'objet lit, dans les romans de Nourredine Saadi, est intimement liée à la quête identitaire qui les traverse. Dès les premières pages de *La Nuit des origines*, Abla nous le donne à lire comme un mythe d'origine : « Toutes les civilisations ont dû échouer dans un lit, pensa-t-elle, en tirant lentement les rideaux de la fenêtre » (p.15).

En effet, le lit est, par excellence, cette géographie où se conçoivent et naissent les individus. Lieu de l'Eros, lieu des relations charnelles, la vie y trouve son origine : « Le lit est un espace culturel. Mythique et corporel¹¹⁴ » affirme Zaoui.

Nous ne pouvons parler de la dimension mythique des objets anciens chez Saadi sans évoquer le manuscrit d'Abla : « Quand tu évoques tous tes ancêtres, cette chaîne de noms qui te relie presque au commencement du monde, je suis ébloui » (p.101) lui dit Alain. En écrivant que « cette chaîne de noms » relie Abla « presque au commencement du monde », Nourredine Saadi nous rappelle la définition même du mythe d'origine, à savoir qu'il se perd *in illo tempore*, en quelque sorte dans la nuit des temps. Mais nous devons ajouter que le mythe d'origine est surtout, ici, « un mythe tribal », dans le sens prôné par Mohamed Ismaïl Abdoun :

¹¹² *Id.*, pp. 155-156.

¹¹³ François, Dingremont, « Du sol phéacien au lit nuptial. Un arbre enraciné dans l'Odyssée », in *Poétique*, N°148, 2006/4, p. 444. Article disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-poetique-2006-4-page-435.htm>

¹¹⁴ Amin, Zaoui, « La culture du lit ! », dans *La Boîte noire de l'Islam. Le Sacré et la discorde contemporaine*, Alger, Tafat éditions, 2018, p. 109.

Le mythe tribal tient lieu de « mémoire » du groupe social. Grâce au discours mythique sous formes de légendes, de maximes, poèmes, hagiographie, chroniques familiales, narrations diverses...les membres du groupe sont informés, de génération en génération, de leur histoire. C'est, d'une certaine manière, l'expression de leur personnalité collective¹¹⁵.

Cette fonction dévolue au mythe se trouve explicitement évoquée dans cet extrait :

Allahouma Ô mon Dieu, bénis la parenté...

Pourquoi la parenté, Sidi ? Parce que chacun est fait du bois de sa naissance. Le nôtre vient de loin, d'un arbre qui a planté ses racines il y a plus de mille ans. Tu apprendras tout cela, ma fille, en récitant tous les jours ce livre de nos aïeux (p.81).

Grâce au manuscrit, Abla est informée de son histoire et de sa généalogie. Elle se dit la descendante de Moulay Abdessalam Ibn Maschich, tout en étant consciente que cela peut n'être qu'une fiction : « Vous devez vous demander si nous descendons réellement de Moulay Abdessalam, je suppose ? Mais qu'importe, ces histoires-là n'ont pas besoin de raison » (p.189).

En définitive, nous pouvons dire qu'en plus d'être des lieux de mémoire, le manuscrit d'Abla et le lit turc se chargent d'une fonction hautement symbolique, en se donnant à lire comme des mythes d'origine.

II.2. Création architecturale et héritage identitaire

Dans *Un oued, pour la mémoire*, Aïcha suscite l'incompréhension, voire les sarcasmes de son entourage, en raison de son attachement à « un immeuble d'un autre temps, à la façade ridicule » (p. 59), elle qui peut « prétendre à une de ces jolies villas toute neuves dans un quartier nouveau » (*Ibid.*) :

Personne, non personne ne comprit jamais pourquoi Aïcha s'entêta à vouloir racheter l'immeuble de la rue en pente. Un vieil immeuble en vérité, un immeuble démodé dans un quartier démodé. [...]

L'immeuble de la rue en pente était son immeuble. Grand-père le lui avait légué par-delà le temps. Que lui importe les sarcasmes des autres, leur mine triste et leurs soupirs exagérés ! « Cet immeuble ! J'y ramasse ma vie ! avait-elle parfois envie de dire, mais vous ne pouvez pas comprendre ! » (*Ibid.*).

Lorsqu'on lui demandait pourquoi, elle, veuve d'un grand combattant dont une rue allait porter le nom, elle qui pouvait prétendre à une de ces jolies villas toute neuves dans un quartier nouveau, s'était entichée de cet immeuble d'un autre temps à la façade ridicule, elle haussait les épaules et éludait la question (*Ibid.*).

¹¹⁵ Ismaïl, Abdoun, *Lecture(s) de Kateb Yacine, op.cit.*, p. 53.

Malgré son état piteux, Aïcha considère son vieil immeuble comme un héritage de grande valeur. Il représente, à ses yeux, la mémoire des siens. N'est-il pas construit sur la terre – spoliée – des ancêtres ? : « Mon immeuble s'en va, mon refuge, mes souvenirs, mon passé n'auront plus de murs pour les abriter » (p. 112).

Les notions d'héritage et de transmission interviennent aussi à travers le personnage de Mounia, « la jeune fille qui allait désormais partager [...] l'intimité » (p.51) de sa grand-mère pour prendre soin d'elle : « Elle consentit néanmoins à garder auprès d'elle sa première petite-fille, Mounia, une adolescente timide et silencieuse, pour qui elle avait toujours une petite préférence » (p. 50).

Mounia est une jeune fille avide d'histoires, de contes et de mythes :

La jeune fille se leva brusquement et se dirigea vers les rayonnages où les vieux livres reliés patientaient, alignés côte à côte dans cet ordre parfait que Aïcha admirait, ces vieux livres qu'elle conservait et dont le secret ne lui serait jamais livré.

– Grand-mère ! dit alors Mounia, grand-mère, il faut que je t'avoue quelque chose ! Cet été, tu sais, quand tu étais malade et que je restais seule, je venais ici pour lire. Je ne dérangeais rien, je t'assure !

– Et tu lisais vraiment ? interrogea Aïcha émue.

– Bien-sûr grand-mère ! Il y a ici des livres passionnants, des histoires extraordinaires ! Tu ne peux pas imaginer, c'est comme si tu vivais plusieurs vies en même temps ! C'est dommage, grand-mère, que tu ne saches pas lire !

– C'est drôle, dit tout à coup Aïcha le regard dans le vague, j'ai toujours pensé que ce serait un garçon ! (p.104).

Comme en témoigne ce passage, Mounia a une prédilection marquée pour la lecture : sa vocation de conteuse est d'ores et déjà née. C'est que sa scolarisation et le contact avec des gens instruits ont apporté leurs fruits. Sa grand-mère, après s'être résignée durant longtemps à l'idée que l'« essentiel, le beau, l'intelligent, le vrai sont masculins » (p.105), se rend compte maintenant que la personne qu'elle attendait pour prendre place dans la chaîne de transmission de la mémoire des ancêtres était finalement une fille :

Tu vois tous ces livres ! ils sont beaux, tu les aimes n'est-ce pas ? Et bien, ils t'appartiennent. C'est pour toi que je les garde depuis si longtemps. Mais je ne

savais pas que ce serait toi, une jeune fille qui, à sa naissance déjà, a contrarié son monde en n'offrant pas ce que l'on attendait ! Tu devais être « Moussa » et l'histoire aurait été belle, tu es « Mounia » et je m'en réjouis.

On m'a toujours appris que nous, les femmes, nous n'étions qu'une sorte d'appoint, un complément nécessaire sans doute mais sans grande valeur, interchangeable sans façon. L'essentiel, le beau, l'intelligent, le vrai sont masculins. J'ai failli y croire, accepter la loi sans me poser des questions et c'est si vrai que, jusqu'à ce jour encore, je pensais que moi, femme qui avait osé affronter les sarcasmes et les moqueries en conservant des livres étrangers à mon monde, j'attendais un homme pour les recueillir ! (p.105).

À travers ces propos, Aïcha dénonce la suprématie masculine maintenue par la structure patriarcale dans sa société. Sa décision de léguer ses livres à Mounia en dit long sur sa volonté de rompre avec ce modèle misogyne, qui a tendance à étouffer la voix des femmes et à les confiner dans des tâches ingrates. Le fait même de se trouver dans la bibliothèque, voire d'en être la propriétaire, est en soi lourdement symbolique, non parce que Aïcha est analphabète, mais parce que la bibliothèque a été pour longtemps un espace interdit aux femmes, comme le confirme Marta Segarra : « La bibliothèque, royaume de l'écrit, est domaine masculin, à tel point que les femmes y ont leur entrée interdite, comme le raconte *L'amour, la fantasia*¹¹⁶. »

Malgré son âge, Aïcha est, dans la société du texte, le personnage le plus représentatif du « mouvement tout juste perceptible de protestation » (p. 47) contre la domination masculine : « Grand-mère avec toutes ses rides, ses yeux dont il était difficile de retrouver la couleur, ses lèvres minces et plissées, avait parlé comme les jeunes femmes de sa génération osaient à peine le faire ! » (p.105). Depuis qu'elle a acquis le vieil immeuble de la rue en pente, la bibliothèque est un espace interdit aux hommes, c'est-à-dire à ses fils ainsi qu'aux ouvriers qui sont venus y effectuer « des travaux d'adaptation » (p.60) :

Une seule pièce fut interdite aux ouvriers. Elle ne fut ni peinte ni transformée : c'était la bibliothèque, ce que madame Angèle Boissier appelait Sa bibliothèque, que son fils avait préservée pour donner à ses rendez-vous d'affaires un cadre imposant et où le vieux docteur aimait se retirer.

¹¹⁶ Marta, Segarra, « Espace du dehors vs espace du dedans dans le roman maghrébin écrit par des femmes », in *Women in French Studies*, Vol. 5, Winter 1997, p. 31. Article disponible en ligne à l'adresse : <https://muse.jhu.edu/article/496406/summary>

« C'est la seule chose que je regrette de ne pouvoir emporter, avait-il dit à Aïcha. Ce sont de beaux livres, bien reliés. La plupart n'ont jamais été ouverts. Si vous décidez de vous en défaire, essayez de ne les remettre qu'à quelqu'un qui en saura la valeur et en prendre soin. » [...]

Aïcha avait toujours beaucoup d'admiration pour les gens qui savent lire, mais lire vraiment, pas simplement le journal comme ses fils qui, elle s'en rendait bien compte, étaient incapables d'un geste gratuit et ne trouvaient de plaisir que dans l'accroissement d'une fortune déjà bien établie (pp. 60-61).

C'est dans cette bibliothèque que Mounia est nommée héritière des livres et des contes de sa grand-mère. Détentrice d'un savoir ancestral, cette dernière a très tôt compris la nécessité de le transmettre à quelqu'un qui saura le recueillir, pour le préserver de l'oubli. Son grand-père à elle, l'homme de son enfance, avait raconté l'histoire de Djaffar, de l'oued et des moulins, elle l'avait retenue, « ses fils comme leur père en auraient ri » (p. 61), mais Mounia était tout désignée, par son prénom même qui signifie « souhait ; celle que l'on désire », pour en devenir la nouvelle dépositaire :

Mounia ! ultime consolation ! Grand-père l'aurait aimée. Elle avait en elle cette confiance innée qui donne l'assurance nécessaire à l'accomplissement de ce qui doit s'accomplir. Mounia ne doutait pas et ce n'était pas son jeune âge qui comblait d'illusions son manque d'expérience. Elle allait sans hésiter, avide de connaître, de conquérir, de bâtir. De l'air ! De l'espace ! (p. 108).

Ce n'est qu'après l'obtention de son baccalauréat que Mounia décide de « partir pour apprendre, [dit]-elle à conter les histoires » (p.114) : « C'est maintenant, grand-mère, que l'histoire commence ! » (p. 113). Ses parents désapprouvent cette décision, tandis que sa grand-mère s'érige en Antigone, tient tête à ses fils, défend sa petite-fille, pour lui permettre d'aller au bout de son rêve :

Les garçons [...], dont la ville marchande reconnaissait les talents, avaient dû s'avouer vaincus devant la vieille femme qu'ils croyaient protéger. Ils avaient pourtant cru qu'elle serait leur soutien le plus sûr. Elle, l'ancêtre autoritaire, gardienne des traditions, qui toute sa vie s'était soumise à ces valeurs qu'on croyait immuables, qui les avait transmises sans altération jusqu'alors, n'avait pas hésité à ébranler leur autorité. Elle avait puisé sans scrupules dans toutes les forces qu'elle avait acquises en les mettant au monde pour leur imposer la volonté d'une toute jeune fille à qui on regrettait déjà d'avoir permis d'autres horizons. Car c'était bien cela en fait : ils se sentaient responsables d'avoir ouvert une brèche dont ils ne contrôleront plus la puissance d'extension. Mounia voulait partir rejoindre cette école où l'on achèverait de réduire à néant les siècles de leur quiétude et la Mère l'avait laissée parler sans s'offusquer. [...] Les prétentions de Mounia sont légitimes, avait-elle dit, et nous pouvons lui faire confiance (pp. 116-117).

Dans *La Maison de lumière*, l'importance de la demeure éponyme, comme héritage culturel, réside surtout dans son identité plurielle. Construite à l'époque turque, elle devient juive avec son acquisition par la famille Schebat, puis française avec l'arrivée de la famille Saint-Aubain, même si, en fait, « les véritables habitants de la Maison, de génération en génération, sont les descendants d'El Mokhtar Ouakli, par don sacrificiel et enracinement –ici au sens propre du terme, car ils y seront, tour à tour, enterrés près du palmier – dans la terre des ancêtres¹¹⁷ » :

Quand le général rapportait à son épouse les récits de la Maison, racontés par Marabout, elle l'interrompait, sans autre curiosité : [...] – Je trouve [...] qu'il se comporte trop comme chez lui ici. – Tu ne crois pas si bien dire, ma chérie, il est en effet un peu chez lui... Son père, son grand-père étaient attachés à la Maison et ses aïeux y sont enterrés pour l'éternité (p. 161).

La composante *amazigh* est une des facettes essentielles de l'identité plurielle de la Maison. D'ailleurs, El Mokhtar Ouakli, venant du « pays des Hommes libres, les *Imazighen* des montagnes et du vent » (p. 25), est le premier à être sacrifié à la terre : « – C'est la destinée, ton père demeurera dans les fondations de cette maison, comme cette pierre punique que les Romains ont réutilisée. *Allahouakbar* » (p. 35).

La signification de cette mort tragique n'échappe pas à la perspicacité de l'architecte de la Maison : elle signifie la présence inaliénable des *Imazighen* dans les entrailles originaires de la Maison.

L'identité plurielle de Miramar est aussi à l'œuvre lorsqu'il s'agit de déjouer les projets de l'Empereur à l'égard du patrimoine architectural de la ville d'Alger :

L'Empereur lui-même l'avait ordonné : la direction des Monuments historiques, aux destinées de laquelle présidait le professeur [Charles Lenoir], avait mission d'étudier et de répertorier tous les monuments, les palais, les demeures cossues, les mosquées, les cimetières afin que tout soit classé, protégé. L'Empereur ne rêvait-il pas d'un grand royaume arabe qu'il adjoindrait à l'Empire ? Quelle merveilleuse

¹¹⁷ Yamina, Mokaddem, « Génération du récit et stratégie de sens dans l'œuvre romanesque de Nourredine Saadi », dans Redouane Najib (dir.), *Diversité littéraire en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 241.

idée que de conserver les traces d'une si belle civilisation qui a laissé à l'humanité l'Alhambra ! De fusionner ainsi l'Orient et l'Occident ! (p. 81).

La commission épigraphique présidée par le professeur Charles Lenoir se déplaça à Miramar et, durant quelques jours, « en étudia coins et recoins » (p. 82). Au bout de cet examen,

La discussion au sein de la commission fut très vive car le professeur Lenoir consentait à admettre que beaucoup d'influences architecturales altéraient l'authenticité de la construction. On ergota comme si l'on discutait de la généalogie d'un pur-sang. Puis la majorité décida que la Maison n'intégrerait pas les Monuments historiques. On la classa certes mais on autorisa à lever le séquestre. La demeure ne serait pas un patrimoine national. On pouvait procéder à sa vente (p. 83).

La Maison n'est pas conçue comme un monument *purement* oriental. Son architecture mêle plusieurs styles, qui font d'elle une maison métisse. Toute la métaphore (architecturale) est là : ni monument national, ni demeure ordinaire, la Maison est Même et Autre, identité et altérité, à la fois. Elle nous rappelle, dès lors, la figure de Nedjma se trouvant, elle aussi, « à la jonction de la lignée clanique et du sang étranger¹¹⁸ » :

Symbole du Même et référence de (à) l'Autre, Nedjma inscrit conjointement le mythe d'identité et l'histoire d'altérité lesquels, indissociablement liés, sont minés l'un par l'autre. Désormais inaliénable, l'altérité ne peut être gommée sans que soit effacée du même coup l'existence symbolique du Même¹¹⁹ (p.69).

Loin de tout orientalisme de pacotille, Miramar concilie les contraires. Cette fusion de l'Orient et de l'Occident est particulièrement mise en évidence dans la lettre (descriptive) qu'adresse le colonel Saint-Aubain à sa femme :

Deux maisons sont en fait juxtaposées qui, de l'extérieur, se confondent. L'une est totalement d'architecture arabe que l'on appelle ici maure ; c'est l'ancienne villa du Khaznadji du Dey, trésorier général, que les troupes du général de Bourmont, comme tu as dû le lire dans le livre que je t'ai adressé, ont bouté vers Constantinople. L'autre est française. D'une architecture méditerranéenne qui rappelle Marseille. Elle a été construite par un marchand juif dont le fils, avocat à Alger, en est l'héritier et donc le vendeur (p. 138).

L'« androgynie » architecturale de Miramar n'est pas sans rappeler *La Kahéna* de Bachi, caractérisée elle aussi par la « [f]usion de deux styles, l'un

¹¹⁸ Mirelle Djaïder et Naget Khadda, « Nedjma : Quête d'identité et découverte d'altérité », in *Kalim. Langues et Littérature*, N°7 : *Hommage à Kateb Yacine*, Mars 1987, p. 61.

¹¹⁹ *Id.*, p. 69.

emprunté à la Grèce dans ses grandes lignes, mais colonial et convenu pour finir, et l'autre à l'arborescence tout africaine, venue comme un couronnement¹²⁰ ».

Turque, française, juive et arabo-berbère, la Maison possède une identité plurielle, obéissant en cela au rêve prémonitoire de son constructeur, le vizir du Dey : « Dans mon rêve, mon œil était un miroir brisé et il y avait à chaque étage de la maison une fenêtre qui ouvrait sur un pays étranger différent » (p. 21).

Le rêve d'une maison ouverte sur plusieurs pays étrangers n'est rien d'autre que le rêve d'une Algérie plurielle par ses langues, ses religions et ses cultures. C'était déjà le rêve de Kateb, exprimé à travers cette formule : « Soyons nous-mêmes sans fermer les portes et les fenêtres¹²¹. »

III. Les mythes d'origine biblique

Associer Bible et mythe, c'est, semble-t-il de prime abord, courir le risque de se voir violemment rétorquer que « la Bible n'est pas une fiction ! ». Et on imagine sans peine l'argument des opposants : « [I]a Bible est révélation de Dieu, elle est donc vraie ; or le mythe est faux, donc les récits bibliques ne sont pas des mythes¹²² ! » Il s'agit là d'une vieille opposition qui se joue entre fiction et réalité, entre le « mythe » pris dans son acception la plus usuelle (« fiction, affabulation, mensonge ») et le discours de la Bible tenu pour la « Vérité sacrée » que nul humain ne devrait remettre en cause, de peur d'ébranler la foi des croyants. Rassurons-nous, dès lors que nous nous situons hors du domaine théologico-religieux, la réplique tombe aussitôt. Car, comme l'explique longuement Danièle Chauvin :

[...] parler de mythes bibliques lorsqu'on est un littéraire, c'est aussi parler de récits, d'épisodes ou de personnages qui ne sont devenus mythiques bien souvent qu'*a posteriori* grâce à des réécritures extérieures à la sphère biblique. [...] il est incontestable que, narrativement, bien des épisodes et bien des personnages sont

¹²⁰ Salim, Bachi, *La Kahéna*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p. 64.

¹²¹ Interview de Kateb Yacine par Tahar Ben Jelloun, parue dans *le Monde* des 11 et 12 août 1985, Cité par Rabah AïT Messaoud, Hand Baïri et Hend Sadi (dir.), *Algérie arabe. En finir avec l'imposture*, Alger, Koukou Éditions, 2016, p. 15.

¹²² Danièle, Chauvin, « Mémoire et mythe », dans Chauvin Danièle, Siganos André et Walter Philippe (dir.), *Questions de mythocritique, op.cit.*, p. 232.

devenus les noyaux structuraux d'un mythe littéraire, sans l'avoir été dans l'économie du texte biblique. [...] Certains mythes ne sont bibliques que par extension du terme à l'ensemble de la tradition : que sait-on dans la Bible de Lilith, du juif errant, de la chute des anges ou même de Satan ? Que sait-on de la tour de Babel ? Quelques lignes ici, ou là un simple nom. Les évocations sont trop brèves, trop rapides ou trop vagues pour se constituer narrativement en mythe dans le texte. Elles ont certes suscité des commentaires dès les temps les plus anciens, mais elles ne prennent un statut mythique que par et dans le texte littéraire (ou l'œuvre d'art) qui développe *a posteriori* leurs potentialités, imaginaires en même temps que narratives¹²³.

Cette citation, volontairement longue, a le mérite de souligner de façon insistante que le discours littéraire est parfaitement perméable au discours biblique et qu'il est, de ce fait, totalement légitime d'étudier les mythes qu'ils élaborent à partir des épisodes, des personnages ou des décors appartenant originellement au texte sacré. De plus, la Bible elle-même a été énormément désacralisée, depuis notamment l'avènement de la philosophie des Lumières, dans la mesure où « ses récits ont été lus, comme tous les récits des religions païennes, comme des mythes : des fables mensongères ou des explications préscientifiques du monde¹²⁴ ».

Ces observations nous engagent à abandonner toute réticence d'associer Bible et mythe. À cet effet, nous nous intéresserons à l'émergence de deux mythes d'origine religieuse dans notre corpus d'étude, à savoir le mythe de Babel et le mythe du Paradis.

III.1. Le mythe de Babel

Le récit de la Tour de Babel se trouve dans le livre de la *Genèse*. Constitué uniquement de neuf versets, il fait partie de ces évocations « trop rapides » et « trop vagues » dont parle Daniel Chauvin :

¹Toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots.

²Après avoir quitté l'est, ils trouvèrent une plaine dans le pays de Shinar et s'y installèrent. ³Ils se dirent l'un à l'autre : «Allons ! Faisons des briques et cuisons-les au feu !» La brique leur servit de pierre, et le bitume de ciment. ⁴Ils dirent encore :

¹²³ Danièle, Chauvin, « Bible et mythocritique », dans Chauvin Danièle, Siganos André et Walter Philippe (dir.), *Questions de mythocritique*, *op.cit.* pp.48-49.

¹²⁴ Danièle, Chauvin, « Mémoire et mythe », in Chauvin Danièle, Siganos André et Walter Philippe (dir.), *Questions de mythocritique*, *op.cit.*, p. 232.

«Allons ! Construisons-nous une ville et une tour dont le sommet touche le ciel et faisons-nous un nom afin de ne pas être dispersés sur toute la surface de la terre.»

⁵L'Éternel descendit pour voir la ville et la tour que construisaient les hommes,

⁶et il dit : «Les voici qui forment un seul peuple et ont tous une même langue, et voilà ce qu'ils ont entrepris ! Maintenant, rien ne les retiendra de faire tout ce qu'ils ont projeté.

⁷Allons ! Descendons et là brouillons leur langage afin qu'ils ne se comprennent plus mutuellement.»

⁸L'Éternel les dispersa loin de là sur toute la surface de la terre. Alors ils arrêtaient de construire la ville. ⁹C'est pourquoi on l'appela Babel : parce que c'est là que l'Éternel brouilla le langage de toute la terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la surface de la terre¹²⁵ (*Genèse*, 11, 1-9).

Si, selon Eliade, tout mythe raconte comment une réalité est venue à l'existence, ce récit répond parfaitement à cette définition : il nous explique que l'avènement de plusieurs langues sur terre fut l'œuvre d'une force divine. Pour être plus précis, nous dirons qu'il s'agit d'un mythe d'origine, dans la mesure où, conformément à la définition de ce type de mythe, il raconte et justifie une situation nouvelle, à savoir la perte de la langue unique, l'avènement du multilinguisme et la dispersion du peuple uni sur toute la surface de la Terre. Catherine Khordoc n'en disconvient pas :

Le mythe de Babel a longtemps été considéré, dans les sociétés d'origines judéo-chrétiennes, comme l'explication véridique de l'origine des langues. On croyait fermement que la langue originelle avait été donnée à l'humanité par Dieu et que cette langue, perdue à Babel, était la source de toutes les autres langues¹²⁶.

Quelques pages plus loin, l'auteur de cette citation nous éclaire également sur l'engouement des écrivains contemporains pour la Tour biblique :

Les artistes-peintres hollandais du XVI^e siècle n'étaient pas les seuls à s'inspirer du mythe de Babel. Si cette période constitue un âge d'or babélien dans la sphère des arts visuels, c'est notre époque actuelle qui fait foisonner ce mythe dans le domaine littéraire. [...] Cela n'a rien [...] de très mystérieux. [...] Ce mythe, qui traite de la langue, de l'appartenance collective, de l'architecture, de la ville, du chaos, de la multiplicité, de la communication et de la dispersion, est on ne peut plus au diapason de la société dans laquelle nous vivons, une société qui se caractérise par la présence dans un même lieu d'une pluralité de langues et de cultures¹²⁷.

Toutes ces thématiques consubstantielles à Babel (la ville, la multiplicité, etc.) – mais qu'on connaît aussi en son dehors – se trouvent dans *La Maison de*

¹²⁵ Disponible à l'adresse : <https://www.universdelabible.net/lire-la-segond-21-en-ligne/genese/11.1-9/>

¹²⁶ Catherine, Khordoc, *Tours et détours : Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 5.

¹²⁷ *Id.*, p.2.

lumière et dans *La Nuit des origines*. Nous nous interrogerons donc sur la manière dont Babel s'inscrit dans ces romans, et à quelle fin.

Enfin, si l'interprétation la plus commune de ce mythe consiste à dire que la confusion de Babel fut un châtement divin, il y a lieu de nous demander si la présence de Babel chez Saadi véhicule ou non la même signification.

III.1.1. La « Babelgérie¹²⁸ » : malédiction ou bénédiction ?

Les liens entre la *Maison de lumière* (la demeure éponyme) et la tour de Babel sont incontestables et se manifestent de différentes manières. D'emblée, le récit de sa construction, qui occupe les premières pages du roman, par des personnages de diverses nationalités, dans « la Ville des Ville, leur Babylone » (p. 23), éveille le souvenir de la tour biblique :

La voix du vizir le secoua brusquement comme arbre au vent :
– Je veux que les travaux commencent au plus tôt afin que les fondations s'achèvent avant la saison des pluies. [...]

Puis se tournant vers le conducteur des travaux, il lança à la cantonade :
– Des terrassiers tu en auras, les portes de la Ville s'ouvriront aux gueux qui attendent du travail. Les captifs abondent dans les caves du Dey. Des maçons tu en auras : siciliens, espagnols, albanais. Je ferai venir les plus grands artisans. Tous les juifs du mellah sont à ta disposition. Tu auras également les meilleurs sourciers. [...]. Tu auras les Aurassis, on dit qu'ils ont la main heureuse ! (p. 21).

Cet extrait n'évoque pas simplement Babel, dans la mesure où la situation qu'il met en scène en fait apparaître une différence significative : si dans la *Genèse*, il est question d'un peuple uni, partageant une seule langue et motivé par un projet commun, à savoir la construction d'une tour et d'une ville où ils peuvent rester réunis, le roman de Saadi offre une situation postbabélienne, dans un chantier où se trouvent réunis des personnages de toutes origines ethniques, parlant plusieurs langues et ayant en commun le besoin de manger à leur faim :

Les crieurs ne cessaient pas de s'égosiller : De l'ouvrage, du travail pour bâtir la maison d'un vizir du Dey ! Les recruteurs scrutaient des yeux les visages fatigués qui tentaient de se donner bonne mine, leur palpaient les bras, les questionnant : As-tu déjà œuvré dans un chantier ? – Oui, moi ! Moi ! Tous affirmatifs, en chœur, tant la faim les taraudait. Voilà longtemps que certains campaient là, attendant de

¹²⁸ Hélène, Cixous, « La fugitive », in Mireille Calle-Gruber (dir.), *Étude littéraire*, Vol. 33, N°3 : *Algérie à plus d'une langue*, Automne 2001, p. 77. Disponible à l'adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2001-v33-n3-etudlitt2270/501308ar.pdf>

pouvoir pénétrer la ville, la Ville des Ville, magnifique, Babylone interdite que protégeait les janissaires. De partout ils avaient afflué ici, arrivant épuisés, chassés de leur douars et de leurs mechtas, de leurs campements ou de leurs montagnes par la disette et les années sans galette d'orge ou de froment, vaincus par la sécheresse ou par les sauterelles, décimés par le typhus. Cabayles venus de leurs monts enneigés– les Naith Slimane, les Ait Hichem, les Ouakli, les Beni Hadjerès casseurs de pierre ; Boussâadis de leurs oasis asséchées, desséchées par les vents de sables ; Aghouatis poursuivant de puits en puits leurs troupeaux décimés. Rejoignant ainsi les Calabrais, les Sardes, les Mahonais, les Morisques qui traînaient de ville en ville depuis Cordeau ou Grenade, leur truelle à la main, leur fil à plomb pesant et leurs sacs de plâtrier sur la tête pour se protéger du soleil (pp. 22-23).

Nous pouvons parler d'un prolongement de la situation biblique, dans le sens où la confusion babélique a donné naissance à une pluralité de langues et de cultures et, qu'à présent, elles se rassemblent, bon gré mal gré, à leur nouvelle Babylone, c'est-à-dire à Alger. En d'autres termes, l'écriture de l'espace dans les premières pages de *La Maison de lumière* évoque la ville bien longtemps après la dispersion et le peuple jadis dispersé se réunit maintenant, en raison d'un projet collectif, certes, dans sa réalisation, mais égoïste dans sa finalité profonde : bâtir une immense maison pour le compte du vizir du Dey.

Outre la référence à la *Genèse*, il faut souligner que le recours à Babel pour rendre compte de la diversité linguistique et culturelle qui régnait à Alger dans les siècles passés a déjà été vu chez un écrivain voyageur du XIX^e siècle, en l'occurrence Théophile Gautier :

Il y a là des gens de tous les états et de tous les pays, militaires, colons, marins, négociants, aventuriers, hommes à projets de France, d'Espagne, des îles Baléares, de Malte, d'Italie, de Grèce, d'Allemagne, d'Angleterre ; des Arabes, des Kabyles, des Mores, des Turcs, des Biskris, des Juifs ; un mélange incroyable d'uniformes, d'habits, de burnous, de cabans, de manteaux et de capes. Un tohu-bohu ! un capharnaüm ! [...] Le bruit qui surnage sur cette foule est tout aussi varié : c'est une confusion d'idiomes à dérouter le plus habile polyglotte ; **on se croirait au pied de la tour de Babel, le jour de la dispersion des travailleurs**¹²⁹ (Nous soulignons).

L'intertextualité Gautier-Saadi se confirme à la page 163 du roman où Gautier se voit nommément cité : « On croirait tout à fait la description de Théophile Gautier : “ *Les deux cornes de la baie en forme d'arc au fond de laquelle se trouve Alger* ” » (p.163. L'italique est dans le texte).

¹²⁹ Théophile, Gautier, *Voyage en Algérie*, Présentation de Denise Brahimy, Paris, La Boîte à Documents, 1997 [1845], p. 39.

À l'instar de Gautier, Saadi insiste sur le phénomène de « multilinguisme », celui-ci étant après tout une des conséquences majeures de la confusion de Babel :

El Mokhtar Ouakli s'aperçut, stupéfait, que ces gens qu'il avait vus la veille prier devant les portes de la Ville parlaient une langue qui lui était inconnue. On dirait celle qu'utilise l'imam lors des sermons du vendredi. La langue de Dieu sert-elle donc à communiquer entre humain ? (p. 30).

L'étonnement d'El Mokhtar face à la diversité linguistique qui règne dans le chantier de Miramar rappelle l'attitude du peuple babélien après la confusion. Cependant, si dans le récit biblique les hommes ne s'entendaient plus, cessèrent le travail puis sans allèrent dans toutes les directions, laissant la tour inachevée, chez notre auteur, le multilinguisme n'a pas été un frein à la construction de la Maison. La formation d'un nouveau jargon nommé le « sabir » a permis aux travailleurs de coopérer pleinement, jour après jour : « Le chef de chantier se mit à hurler, mélangeant les langues, dans cet étrange sabir qui s'était tissé depuis des mois dans la fusion de tous les parlers » (p. 34).

Dans *L'Étrave*, son roman posthume, Nabil Farès nous éclaire sur cette « fusion de tous les parlers » :

Sabir [...] c'est un jargon mêlé d'arabe, de français, d'italien, d'espagnol, qui était en usage dans les ports méditerranéens, mais, pas seulement ; sorte de langue, qui, malgré son aspect kaléidoscopique, permettait aux gens différents, de mondes, et, surtout d'histoires différentes, de parler, de vivre, même dans des conditions différentes, à condition, cependant, d'inventer quelque chose, pour aller au-delà de l'exclusion, veux-je dire¹³⁰.

D'après cette définition, et compte tenu de notre roman, les diverses langues qui règnent dans le chantier de Miramar sont soumises à un processus de création inverse à celui du récit originel : dans celui-ci, les multiples langues ont été créées à partir de la « *lingua adamica*¹³¹ », tandis que le sabir a été formé à partir de la fusion d'une diversité de langues.

¹³⁰ Nabil, Farès, *L'Étrave : Voyages à travers l'islam*, Alger, Éditions Barzakh, 2017, p. 30.

¹³¹ « *La lingua adamica* est la langue que Dieu aurait donnée à Adam afin qu'il puisse "appréhender l'Univers" [...]. La spécificité de cette langue mythique se trouve dans le lien soi-disant parfait entre les mots et les choses. »

Cette insistance sur la diversité linguistique et culturelle qui régnait à l'époque ottomane n'est pas gratuite. Elle s'inscrit, à notre sens, en faux contre le discours extrémiste de l'Algérie des années de plomb, qui rejette, catégoriquement, le multilinguisme et le multiculturalisme. En d'autres termes, Babel permet un regard critique avisé sur l'actualité politique du pays et les dérives meurtrières du purisme arabo-musulman :

Des cafés, des hammams, de la mosquée ou des préaux des écoles, se chuchotent INTERDIT d'écouter la radio, de regarder la télévision ; INTERDITES les paraboles ; INTERDITE la musique ; INTERDIT le fard sur les lèvres des femmes ; INTERDITS les salons de coiffure ; INTEDITS les mariages fastueux ; INTERDIT de payer les impôts ; INTERDIT de parler français ; INTERDIT l'école désormais : ils demandent de changer nos habits, nos coutumes, jusqu'à nos souvenirs (p. 282).

La litanie des « INTERDITS » permet de faire surgir la tentation d'épuration qui menace le pays, tout en visant un effet de « trop-plein » et d'absurdité par l'accumulation de « fatwas » que met en lumière l'anaphore. Cette intolérance des Fous de Dieu suscite la nostalgie d'une Babel heureuse, c'est-à-dire d'une cohabitation mythique des langues et des cultures : « Depuis, tant de malédiction ont frappé ce pays. Même la religion sert maintenant à tuer ! » (p.306) s'avoue, avec amertume, Rabah Ouakli.

Cet extrait établit, plus au moins explicitement, une comparaison entre le passé et le présent. Car, à l'époque de la construction de la Maison, la religion était un facteur d'unité, non de division : « La nuit, les tribus prirent peu à peu l'habitude de veiller ensemble. Cela a débuté avec la prière lorsque Cabayles, Boussâadis, Aurassis, Aghouatis, Biskris ont constaté leur rituel commun. » (p. 33).

Dans ce contexte d'exacerbation des sentiments d'intolérance religieuse, l'assassinat de Blanche sert d'emblème à l'entreprise d'épuration que connaît le pays : « Deux balles dans la tête. Dans un parking attenant au lycée d'Aïn Benian. La radio ne cessait de répéter : " La victime, une enseignante de français, Madame Blanche Batisse, a été transporté d'urgence à l'hôpital d'Aïn Benian où..." » (p. 308).

C'est « à cause de sa langue française¹³² » que Blanche est assassinée, un peu à la lumière de Berkane, chez Djébar : « Je suis l'intruse, l'étrangère au milieu d'eux » (p. 264). Là encore, c'est le détour par le passé qui permet un regard aigu sur le présent :

Quelques terrassiers avaient gardé leur emploi et, l'habitude aidant, la vie en commun avait rapproché les hommes. Les fils des tribus se mêlaient entre eux et Rabah s'était lié aux Boussâadis, s'amusant même à converser avec eux dans les rudiments de leur langue qu'il s'émerveillait à prononcer avec ces *r* roulants et des *b* qu'il n'arrivait pas à dire à la place de ses *v*.

D'ailleurs de nouvelles langues avaient envahi le chantier (p.41).

Ce passage nous indique qu'une cohabitation des langues est possible, mais à condition que les hommes s'acceptent et s'ouvrent les uns aux autres, dans leur différence, sans amertume ni prétention : « on peut en effet croire que le simple fait de parler des langues, plusieurs langues, entre soi, entre nous, nous empêcherait de faire la guerre¹³³... », écrit Nabil Farès, sur un fond d'optimisme et d'inquiétude à la fois.

Au final, ce que nous pouvons dire, c'est que l'intérêt de la référence à Babel, dans *La Maison de lumière*, réside dans la représentation de la pluralité en tant que bénédiction et non une malédiction. Le rêve d'une « Babelgérie » heureuse est très manifeste, dans le texte, mais se heurte à la bigoterie des dogmes religieux instaurés par les islamistes. C'est ainsi que la réécriture du mythe se transforme en action transgressive du discours fondamentaliste, qui s'acharne à ruiner les espoirs d'entente et de tolérance entre les différentes cultures en présence dans l'espace algérien.

III.1.2. Saint-Ouen : une ville babélie

Si *La Maison de lumière* fait explicitement référence à Babel, les allusions à ce mythe, dans *La Nuit des origines*, se situent au niveau d'éléments textuels qui ne sont pas directement liés au mythe, mais qui peuvent être mis en relation avec

¹³² Assia, Djébar, *Le Blanc de l'Algérie*, op.cit., p. 272.

¹³³ Nabil, Farès, *L'Étrave : Voyages à travers l'islam*, op.cit., p. 118.

lui. Ainsi, des références générales à la langue, à l'immigration, à la diversité, par exemple, peuvent être interprétées à la lumière de l'intertexte babélien :

Vous venez danser ? Tenta timidement Alain. Abla secoua en riant sa chevelure et demanda un verre d'eau à Mme Jeanne, qui en profita pour renouer la conversation : Vous allez soutenir notre liste, j'espère ? Vous savez, je suis une étrangère, je n'ai même pas encore de papiers réguliers. Rassurez-vous, nous le sommes tous, n'est-ce pas Jacques ? Lui est feuj polonais, Alain un mixte d'arabe, le petit Rosenberg vient du Marais, moi c'est le Portugal, Kader Belmedi, là-bas, un Kabyle, les Manouches eux ne connaissent même plus leurs origines (p.75).

À la fois francophone et multilingue, accueillant de plus en plus d'immigrants arrivant de partout, Saint-Ouen est une ville particulièrement hétérogène sur le plan culturel, « une cité toujours ouverte aux exodes, aux immigrations, aux pérégrinations qui finissent par y faire souche » (p.165). Cette diversité culturelle et linguistique nous incite à qualifier Saint-Ouen de ville babélienne : « Elle s'attardait particulièrement sur le visage des gens, les bruits, les voix qui se répondaient d'un endroit à l'autre dans une musique de langues aux consonances si variées de sonorités qu'aucun autre lieu au monde ne doit égaler » (p. 130).

Il y a, en effet, dans *La Nuit des origines*, une nouvelle tentative de construire Babel, c'est-à-dire la possibilité que des personnes de nationalités diverses se rassemblent et construisent, ensemble, une nouvelle ville où « humanisme » et « tolérance » ne seraient pas de vains mots. La liste électorale des Puciers insistent d'ailleurs sur cette fraternité :

Voilà d'ailleurs ce qu'on propose : *Des lieux de vie à l'image des associations de quartier ou de la Porte du Ciel qui doivent exprimer les préoccupations des Audoniens, des rencontres entre générations, entre communautés pour consolider la solidarité...* (p.57, L'italique est dans le texte).

À cela s'ajoute l'initiative du Père Paulo qui, aidé de nombreux bénévoles, a créé la Porte du Ciel,

[...] offre gîte et couvert aux démunis, cours du soir aux enfants de familles immigrées, assistance à tous les accidentés de la vie. Au fronton de sa maison populaire il avait placé la grande enseigne JANUS CAELI. Dans une langue morte, aimait-il dire, afin que chacun la traduise dans la sienne (p.58).

On ne peut parler de fraternité sans évoquer également Madame Jeanne et son bistrot. Lieu fréquenté par tous les Puciers, ce dernier se présente comme le microcosme d'une société littéralement cosmopolite :

On nous dit fainéants et fêtards, buveurs et joyeux larrons, oui, mais aux Puces nous vendons des histoires et de la mémoire, du vieux et du vent, de l'air, de l'air ! Slogan vite repris par quelques attablés répondant en écho à leur reine des lieux, **souveraine d'un peuple imaginaire**. [...] Mme Jeanne tient notre mémoire, elle ouvre un tiroir à archives pour tout nouvel arrivant aux Puces (p. 75. Nous soulignons).

Dans cet espace où tout est drôle et rien n'est sérieux, si ce n'est la politique, les Puciers se rencontrent chaque jour, s'échangent des confidences ou créent une ambiance joyeusement carnavalesque, renforçant ainsi les sentiments de tolérance et de fraternité qui animent chacun : « Pas un seul jour je n'ai fermé le bistrot. Ce serait comme si j'abandonnais ma famille » (p. 151) affirme la patronne.

Madame Jeanne (dont le vrai nom est Olivia) est devenue « avant l'âge une mère nourricière de ce bistrot qu'elle ne quittait plus » (p. 149). L'insistance sur sa grosse poitrine la conforte dans ce rôle, tout en lui conférant une dimension mythique :

J'adore votre narcissisme mammaire, madame Jeanne, votre poitrine enfle comme le souffle de la Castafiore dans le *Traviata*, vos seins ont l'opulence nourricière des mamma de Fellini, ils portent le lait d'une divinité mythologique, que dis-je, d'une Marianne de la République, *la France offrant ses seins à tous les Français*, vous êtes la gravure de Clément qui nous faisait bander à l'école ! (p. 32. L'italique est dans le texte).

Jeanne est bien pour tous ses clients, une mère adulée et une « reine populaire » (*Ibid.*). C'est une femme qui sait se faire obéir par ses enfants, mais elle peut se montrer trop intrusive, voire, parfois, quelque peu cruelle ou jalouse. C'est alors qu'elle s'assimile à une figure bien connue de l'imaginaire populaire maghrébin, l'ogresse, en l'occurrence :

Jeanne souleva sa grosse poitrine et, les mains sur les hanches, lui jeta un regard de panthère : Dis donc toi de quoi je me mêle ? Ce n'est pas une guerre de bonnes femmes ces élections ! Mais chacun argumenta et elle finit par accepter, ajoutant avec coquetterie : C'est vraiment parce ce que vous insistez ! (p. 96).

La méchanceté de Jeanne, loin d'être réelle, n'est que l'expression de son désir de garder constamment ses enfants sous sa protection, quitte à les étouffer,

les vexer ou les malmener parfois. Il suffit en effet de venir s'accrocher à son comptoir ou se pencher sur ses seins pour être immédiatement adopté comme son enfant :

Garbo se pencha sur ses seins au-dessus du comptoir [...]. De l'autre côté du zinc, Jacques qui suivait, amusé, la scène applaudit, provoquant un brouhaha dans la salle et Jeanne rougit, triomphante, reine populaire régnant sur son peuple de bistrot [...] dont elle était l'écoute, la nourricière, la gardienne de tant d'histoires, de tant de récits de vies et de légendes qui font Saint-Ouen (pp.32-33).

Madame Jeanne était déjà là, leur entourant les épaules de ses bras comme le fléau de la balance ou une ombre protectrice (p. 168).

À Saint-Ouen se trouve, enfin, et peut-être surtout, les Puces qui fascinent littéralement Abla :

Elle avait beau comparer, comme le font souvent les voyageurs avec d'autres lieux, d'autres villes, les Puces la déconcertaient. Elle se rendit compte que tout son savoir sur l'architecture et l'urbanisme était dérouté parce qu'elle remarquait et se souvint de cette phrase qu'aimait bien rappeler son ancien professeur Jean-Jacques Deluz : *La figure paradigmatique de toute culture, de toute civilisation, c'était l'architecture*. Mais ici tout est singulier, l'espace comme le temps (p. 129).

Si Les Puces renvoient à une contrée aisément localisable dans la géographie du hors-texte, sa mise en texte ne vise pas la reproduction d'un référent ; la fiction prend le dessus sur le réel, agit sur lui, le déréalise et finit par le mythifier :

Elle rentrait le soir, le visage irréel, égaré, au milieu des tintouins grinçants des rideaux métalliques qu'on fermait, des odeurs de bière et de café, des fumerolles de barbecue qu'on éteignait, des derniers camelots attardés défaisant leurs étals, se trompant de chemin dans l'obscurité d'un passage étroit ou au détour d'une ruelle tortueuse. Elle croyait reconnaître le chemin emprunté le matin et c'est une rue semblable mais différente qui la surprenait, **dans une ville s'évanouissant au crépuscule, une cité sans carte ni repère**, et elle pensa inévitablement à sa ville dont elle avait comparé la division en deux parties, la médina et l'européenne, aux deux lobes de son cerveau. C'est pareil ici : Saint-Ouen faite de pierre et de fer, avec ses meubles, ses usines, ses écoles, et **l'étendue des Puces, nomade, vagabonde, éphémère, surpeuplée le jour et vidée de son sang la nuit** (p.131. Nous soulignons).

Les pérégrinations d'Abla dans les rues de Saint-Ouen prennent l'apparence d'une errance, à la fois physique et mentale, dans le labyrinthe mythologique. Ce dédale de rues, de ruelles, de passages, est tout à fait imprévisible dans son aspect et ses manifestations, autrement dit, il est, comme le territoire deleuzien, dépourvu de racine : « Elle croyait reconnaître le chemin emprunté le matin et

c'est une rue semblable mais différente qui la surprenait, dans une ville s'évanouissant au crépuscule, une cité sans carte ni repère » (*Ibid.*).

Rhizomatique, le territoire du personnage est dépourvu de toute stabilité dans le temps ; de même sa spatialité est changeante, voire fuyante : « une ville s'évanouissant au crépuscule » (*Ibid.*), « l'étendue des Puces, nomade, vagabonde, éphémère, surpeuplée le jour et vidée de son sang la nuit » (*Ibid.*). Il est parcouru de « lignes de fuite » qui amorcent une comparaison avec la ville d'origine : « elle pensa inévitablement à sa ville dont elle avait comparé la division en deux parties, la médina et l'européenne, aux deux lobes de son cerveau » (*Ibid.*). Par ailleurs, incessamment mobile, Saint-Ouen peut renvoyer à d'autres espaces, au point que toute identité stable s'y trouve évacuée : « tout ce que la main de l'homme avait ouvragé finissait ici. Pareillement que dans le grand bazar d'Istanbul, la médina de Tunis ou la souïka de Constantine » (p. 128).

Nous avons souligné plus haut que les objets anciens, qui émergent d'un décor de théâtre, apparaissent comme les véritables habitants de Saint-Ouen. Nous voudrions à présent ajouter que ces « pièces » (p. 127) en provenance de tous les pays constituent, avec les personnages qui se trouvent en contact avec eux, une véritable société cosmopolite :

Durant **trois jours, toute une agglomération cosmopolite** s'éveille, grouillante de vie, souvent montée sur des charpentes, des échafaudages, une installation nomade qui s'évanouit les autres jours de la semaine dans une fin de monde éphémère et provisoire. **Une ville qui se vide, s'évide, s'évapore.** Lorsque, d'un coup, le vendredi, **la cité invisible renaît, ressurgit par enchantement mais jamais tout à fait semblable**, et ses habitants – brocanteurs, débardeurs, camelots, bistrots, artistes, ambulants d'un jour, fidèles de toujours, foules des grandes journées ensoleillées – **réapparaissent tels des acteurs au lever de rideau** (p. 129. Nous soulignons).

En empruntant un point de vue deleuzien¹³⁴, on peut dire que l'étendue des Puces répond à la définition de l'espace lisse, par opposition à l'espace strié, celui de l'appareil d'État, de la *polis*, du policé, de la *Hadara*¹³⁵. Bien entendu,

¹³⁴ Voir : Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », dans *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, pp. (434- 527).

¹³⁵ Bertrand, Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.* p. 68.

l'espace lisse, c'est l'espace hétérogène, l'espace nomade, l'espace du *nomos*, que Deleuze et Guattari appellent de tous leurs vœux¹³⁶ : « Une ville qui se vide, s'évide, s'évapore. Lorsque, d'un coup, le vendredi, la cité invisible renaît, ressurgit par enchantement mais jamais tout à fait semblable » (*Ibid.*). Tel le rhizome, qui se définit par son nomadisme, l'étendue des Pucés est dotée d'une grande capacité à disparaître et réapparaître librement sous différentes formes. En tant que telle, elle abolit les frontières entre l'existence et la non-existence, entre la réalité et la fantasmagorie : « Abba se dit que cette ville n'existe, au fond, que dans l'imagination de celui qui s'y trouve. Une fiction » (p.130).

Si l'on place la focale à un niveau plus englobant, on dira que cette transgression des frontières, qui caractérise l'écriture de l'espace dans *La Nuit des origines*, « s'oppose à la staticité, qui fixerait à tout jamais les pôles de référence, autrement dit le centre et la périphérie¹³⁷ » : « Ici, comme à Belleville ou au marché de Bicêtre, elle avait le sentiment que l'Algérie n'avait pas de géographie ni de limites territoriales » (p. 108).

Dans un contexte de dépassement de cette bipolarité, la dichotomie Orient / Occident tend à s'occulter, au profit d'une vision plus cosmopolite, « toute tentative de délimitation étant vouée à l'éphémère¹³⁸ » : « Saint-Ouen renouait avec son passé. Une ville aux frontières incertaines [...] une cité toujours ouverte aux exodes, aux immigrations, aux pérégrinations qui finissent par y faire souche » (p. 165).

Qualifié de « navire » (p.10), le lit d'or qui hante tout le roman peut être le symbole de cette abolition des frontières entre Orient et Occident :

D'où peut provenir ce lit ? D'où a-t-il bien pu échouer ? [...] Même les lits terminent ici (p. 14).

Toutes les civilisations ont dû échouer dans un lit, pensa-t-elle, en tirant lentement les rideaux de la fenêtre (p. 15).

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Bertrand, Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.* p. 83.

¹³⁸ *Id.*, p. 89.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que l'écriture de Saint-Ouen, chez Nourredine Saadi, englobe tous les aspects du franchissement des frontières et du dépassement de la loi de l'Un : l'heure est à la pluralité, au nomadisme, au cosmopolitisme. C'est ce que nous croyons avoir montré.

IV. L'écriture stratigraphique de l'espace : pour une cosmogonie de l'avenir

L'espace ne se conçoit pas sans le temps, dont il ne se dissocie ni dans la réalité ni dans la fiction : « l'espace implique un temps et inversement¹³⁹ ». Pour la géocritique, « le lieu n'est jamais cantonné dans le présent parce qu'il est un feuilleté d'Histoire¹⁴⁰. » En d'autres termes, l'espace ne peut être saisi uniquement à l'instant syntagmatique. Il est composé de plusieurs strates historiques, réactivables à tout moment, « où se déposent les multiples sédiments d'une mémoire à la fois collective et individuelle¹⁴¹ ». Westphal Bertrand ne dit pas autre chose quand il écrit que :

L'espace se situe à l'intersection de l'instant et de la durée ; sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment. Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique. L'examen de l'impact du temps sur la perception de l'espace constitue dès lors une des charnières de l'analyse géocritique¹⁴².

Visiblement, la géocritique accorde une importance primordiale à la question de la mémoire du lieu. Dans cette optique, toute étude de l'espace prend un tour géologique ou archéologique¹⁴³, en ce sens que le

[...] texte fictionnel fait émerger le lieu de tous les plis du temps qui se rapportent à lui. Mieux, il conçoit la forme qu'un lieu peut virtuellement adopter. Il ne témoigne pas seulement d'une histoire passée, mais anticipe sur ce que la ville pourrait être dans un des mondes possibles qu'elle hante¹⁴⁴.

¹³⁹ Henri, Lefebvre, *La Production de l'espace, op.cit.*, p. 140.

¹⁴⁰ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 229.

¹⁴¹ Lamia, Mecheri, *L'Écriture de l'histoire chez Salim Bachi*, thèse de doctorat, Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, 2013, p. 75.

¹⁴² Bertrand, Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 223.

¹⁴³ *Id.*, p. 233.

¹⁴⁴ *Ibid.*

Dans les œuvres à l'étude, l'écriture de l'histoire immédiate/proche (la tragédie des années 1990 et les émeutes du printemps arabe) est indéniablement associée à l'histoire lointaine, car la réflexion sur les drames du passé devrait aider à mieux faire face aux défis du présent. Ainsi, au moment de la guerre civile des années 1990, nous dit Benjamin Stora,

L'ombre de "première guerre d'Algérie" recommence à planer. Le mur du silence autour de cet événement se fissure. Alors, les enfants se tournent vers l'histoire, interrogent les pères et les mythes. Que comprendre de cette terrible violence recommencée¹⁴⁵ ?

De cette résurgence du passé naît « une représentation *en forme de boucle*¹⁴⁶ », qui nous conduit à dire que le rapport entre passé et présent, chez nos auteurs, est fondé sur la mythologie du cercle ou ce que l'on appelle le mythe de l'éternel retour. À ce sujet, il faut souligner que les géocriticiens estiment que « l'espace marqué par le mythe est un espace stratifié. Le mythe est passé et présent, et ce mélange des temps est lisible et visible dans l'espace¹⁴⁷. »

Mais, qu'est-ce que le mythe de l'éternel retour ? Selon Eliade, les peuples archaïques pensent que « la création du monde [...] se reproduit chaque année¹⁴⁸ ». Précisons tout de suite que l'« Année » est diversement comprise par ces primitifs (elle n'équivaut pas forcément à douze mois, et peut correspondre à des cycles cosmiques d'une durée incalculable), et les dates du « Nouvel An » varient en rapport avec plusieurs facteurs dont le milieu géographique, le climat¹⁴⁹, etc. Mais « il s'agit toujours d'un cycle, c'est-à-dire d'une durée temporelle qui a un commencement et une fin¹⁵⁰. » L'image de l'« Année-Cercle¹⁵¹ » est porteuse d'un symbolisme à la fois positif et négatif. Car,

¹⁴⁵ Benjamin, Stora, *Transfert d'une mémoire* après *Les mémoires dangereuses*, *op.cit.*, p. 197.

¹⁴⁶ Benjamin, Stora, *La Guerre invisible : Algérie, Années 1990*, *op.cit.*, p. 94.

¹⁴⁷ Chloé, Conant, « Photographier l'espace du mythe : L'Ile Méditerranée et Mediterranean de Mimmo Jodice et Predrag Matvejevitch », in Westphal, Bertrand (dir.), *Le Rivage des mythes-Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 160.

¹⁴⁸ Mircea, Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *op.cit.*, p. 77.

¹⁴⁹ Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, *op.cit.*, p.58.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Id.*, p. 68.

l'écoulement du Temps implique l'éloignement progressif des 'commencements', donc la perte de la perfection initiale. Tout ce qui dure, s'effrite, dégénère et finit par périr. [...] La plénitude et la vigueur se trouvent au commencement : c'est ce qu'on pourrait appeler le 'pessimisme' inhérent à cette conception. Mais il faut immédiatement ajouter : la plénitude, bien que très vite perdue, est périodiquement récupérable. L'Année a une fin, c'est-à-dire qu'elle est automatiquement suivie par un nouveau commencement¹⁵².

Nous pouvons induire que, pour les populations archaïques, « la Fin du Monde a déjà eu lieu¹⁵³ », bien qu'elle doive se reproduire dans l'avenir. C'est la raison pour laquelle nous trouvons, dans « la conception de l'eschatologie comprise comme une cosmogonie de l'avenir¹⁵⁴ », la source de la croyance selon laquelle l'Age d'or se situe non seulement dans le passé, mais également dans l'avenir.

On l'aura compris, le récit eschatologique véhicule l'idée de la destruction du monde, de son anéantissement total (le mythe de la Fin), mais avec la présupposition d'une « Nouvelle Création¹⁵⁵ ». C'est la seule possibilité, nous dit Eliade, de réintégrer la perfection initiale¹⁵⁶.

Un dernier point mérite éclaircissement. Comment le (vieux) Monde serait-il aboli ? Ce sont les mythes qui nous livrent la réponse à cette question. Ils montrent que la Fin du Monde n'est pas imaginée de la même façon chez tous les primitifs. Pour certains « la catastrophe sera provoquée par l'éclatement de la terre, celle-ci étant conçue comme un disque¹⁵⁷ ». Pour d'autres, « la fin du monde sera amenée par des monstres, des chevaux volants et des singes chassant avec des flèches de feu¹⁵⁸. » Enfin, l'attente d'un cataclysme cosmique est extrêmement répandue :

Les mythes du Déluge sont les plus nombreux, et presque universellement connus. [...] À côté des mythes diluviens, d'autres relatent la destruction de l'humanité par

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Id.*, p. 71.

¹⁵⁴ *Id.*, p. 70.

¹⁵⁵ *Id.*, p. 69.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Mircea, Eliade, *La Nostalgie des origines*, *op.cit.*, p. 174.

¹⁵⁸ *Ibid.*

des cataclysmes de proportions cosmiques : tremblements de terre, incendies, écoulement de montagnes, épidémies, etc.¹⁵⁹

Nous verrons à quelle(s) croyance(s) se réfère chacune des œuvres à l'étude. En croisant l'approche mythocritique et l'approche géocritique, notre travail consistera à y étudier le rapport Présent/passé sous l'angle du mythe de l'éternel retour et de mettre en exergue le symbolisme à la fois « pessimiste » et « optimiste » de cette mythologie du cercle.

IV.1. Passé vs Présent : les cris d'hier et d'aujourd'hui

L'écriture sonographique d'*Alger, le cri* se cristallise autour du thème (métaphorique) dominant, à savoir le cri que le texte met à l'honneur depuis son titre. D'abord cri originel de la naissance, donc inaugural de la vie, il se désindividualise très vite, prend une dimension plurielle et se fait métaphore du malaise existentiel de toute une population : «En Algérie [...] chômeurs, indus occupants, squatteurs, jeunes désespérés, *harraga*, terroristes, bandits, kidnappeurs, tous poussent le cri que personne n'entend» (pp. 152-153).

Le lexème cri (1), qu'il soit celui de la jouissance ou de la souffrance, celui de l'amour ou de la haine, peut être formé, par jeu anagrammatique, à partir des syllabes du lexème circularité (2) qui est une des caractéristiques dominante d'*Alger, le cri* :

«cri»	«circularité»
/KRI/	/IRK/
(1)	(2)

Le cri dont il est question depuis le prologue du récit se trouve donc entraîné dans une sorte de mouvement spiralé, et tout le récit s'élabore comme une quête de sa libération : «J'ai arpenté la ville, j'ai exploré les montagnes des souvenirs, j'ai passé les barrières, j'ai dominé la peur, défié les terroristes et les sangliers, j'ai plongé les pieds dans la boue des sentiers sinueux. Quand trouverai-je la source du cri?» (p. 150). Il faut libérer le cri, car «[c]rier, c'est la possibilité d'une vie» (p. 50).

¹⁵⁹ Mircea, Eliade, *Aspects du mythe, op.cit.*, p. 71.

Bien qu'elle s'en différencie par sa thématique, ses objectifs et son contexte d'émergence, cette écriture des cris rappelle étonnamment *L'Amour, la fantasia* (1985) d'Assia Djébar que d'aucuns considèrent justement comme «une écriture des cris¹⁶⁰». Ce rapprochement, malgré l'insolite dont il a l'air, prend tout son sens quand on sait que les cris chez Djébar se veulent un compromis du désir brûlant de se dire et l'impossibilité de l'entreprise par le biais d'une parole sereine et articulée, ce qui est précisément le cas dans *Alger, le cri* :

Avec le temps, le silence est devenu mon culte, il dessine les contours de ma cage, mon cri se heurte à ses barreaux. Fidélité à la sentence maternelle- tu n'es pas obligé de tout me dire !- ou à cette célèbre citation attribuée à Tahar Djaout et lue sur le teeshirt de cet adolescent en casquette- *alors parle et meurt* (p. 112-113).

Aux voix longtemps opprimées, le cri offre l'alternative miraculeuse qu'il faut saisir, quitte à en mourir : «*Crie et meurt dans ta cage, dans le silence et le mépris, Yel meknine ezzine*» (p. 113).

Ce dialogue implicite avec le texte djébarien donne également à lire *Alger* comme une création intertextuelle. Pour s'en convaincre, citons cet extrait de *L'Amour, la fantasia* : «Mon silence, le silence de cette matinée souveraine, précède le cortège de cris et de meurtres, qui vont remplir les décennies suivantes¹⁶¹. » Certes, la narratrice parle des cris et des meurtres qu'a connus *Alger* sous le colonialisme français, mais la lecture d'*Alger, le cri* nous autorise à dire que ces cris ont trouvé des échos dans le ciel d'*Alger* de la postcolonialité telle que mise en texte chez Toumi : «Sommes-nous encore en guerre?» (p. 26) s'interroge le narrateur-personnage.

Dans les descriptions qu'il nous livre de sa ville, le narrateur-personnage évoque plusieurs événements historiques dont la guerre d'Algérie, les événements d'octobre 1988, les émeutes du printemps arabes, etc., car, au final,

L'un des caractères de la ville, puisqu'elle n'est pas table rase et conserve non seulement des traces mais des structures venues du passé, c'est de faire converger dans un même temps ces expériences multiples. [...] Ce sont les temps différents

¹⁶⁰ On peut consulter à ce sujet l'article de Zineb, Chih, «*L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar : de l'écriture autobiographique à l'écriture des cris », *Synergies Algérie*, N° 21, pp. 29-43. L'intégralité de ce numéro est disponible sur le site de la revue : <http://gerflint.fr/synergies-algerie>

¹⁶¹ Assia, Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 17.

de la ville qui sont mis au présent [...]. La ville n'est jamais synchrone avec elle-même¹⁶².

Ainsi, Alger dans le récit de Toumi ne se déploie pas dans la pure actualité : «Il y a aussi une guerre, des guerres, avec beaucoup de morts, trop de morts.» constate le narrateur-personnage (p. 78). En termes géocritiques, nous dirons qu'il y a dans Alger, le cri une vision stratigraphique de l'espace. Et il vaut la peine de rappeler que Westphal fait de la stratigraphie un des piliers de sa théorie : « La ville, comme tout espace humain, est un archipel à la fois un et pluriel. L'analyse géocritique s'astreindra à sonder les strates qui la fondent et l'arriment à l'Histoire. » Il ajoute, dans une autre étude : « La stratification temporelle de l'espace humain est en partie déterminée par sa valence intertextuelle¹⁶³. »

Dans le cas qui nous occupe, nous estimons que l'enjeu de cette stratigraphie est double. Il s'agit, d'une part, de donner à lire Alger comme un lieu de mémoire au sens fort de ce terme et, d'autre part, de nous en livrer une vision pessimiste, dans la mesure où le retour cyclique des mêmes situations tragiques (la guerre, la mort, le sang, etc.) dresse le portrait d'une ville maudite figée dans le passé :

Lorsque je lui rends visite, mon frère 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 cellophanes, 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 ? (p.26).

Ces incessants retours en arrière sont soutenus par le retour répétitif de certains mots dont le plus emblématique est le mot kabyle «*daawassou*» (malédiction, en français) qui revient comme un véritable leitmotiv : «Alger a le *daawassou*, vilaine ville, méchante ville, [...], ville maudite, *daawassou* !» (p. 17). Tout se passe comme si Alger était entraînée dans une temporalité

¹⁶² Marcel, Roncayolo, *La Ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1997 [1978], pp. 142-143.

¹⁶³ Bertrand, Westphal, «Pour une approche géocritique des textes », in *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM : Limoges, coll. «Espaces Humains », n°0, 2000, pp.9-40. URL : <http://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>

cyclique faite de guerre, de mort et de sang, qui l'entrave dans sa volonté d'aller de l'avant : « Suis-je un fantôme, vivant dans une ville elle-même figée dans le passé ? » (p. 36).

Cette vision, cependant, n'aboutit pas à une impasse, puisque le texte finit par verser dans l'optimisme : « Le cri charrie l'espoir, malgré la boue, malgré la haine, malgré la mort. » (p. 162). C'est le mythe eschatologique qui illustre le mieux cet espoir : « Le cri anéantit passé et présent. Porteur d'avenir, le cri nous immole » (*Ibid.*).

Le narrateur-personnage sait qu'un jour un cataclysme se produira, et que cette catastrophe sera suivie d'une régénération : « Je suis né dans une ville couchée sur une faille destructrice, d'où peut jaillir la lave créatrice » (p. 20). En effet, à Alger, « ville maudite » (p.17) selon la voix narrative, tout menace de s'effondrer, d'exploser. D'où l'attente d'une « Fin » plus au moins proche : « Alger repose sur une faille sismique, ses entrailles peuvent se réveiller à n'importe quel moment, les anneaux du serpent assoupi peuvent exploser et tout détruire » (p. 20).

Nous enregistrons, également, chez Toumi, la croyance selon laquelle la terre sera détruite par le feu, mais celui-ci sera allumé par des hommes transformés en horde sauvage, sous l'effet de la colère et de leur condition misérable :

[Les] jeunes jettent des pierres, cassent les magasins, brûlent les institutions, ils sont agiles, *adaptés* aux reliefs de la ville. Capuches, casquettes, *runnings* aux pieds et foulards sur le visage, ils se ruent en hordes compactes, souples, formant une tornade humaine, mue par la colère, dévastant ce présent sans promesse de futur. Je suis envahi par leur cri, il étouffe le mien, la ville accueille leur cri, le soleil explose [...]. Le cri a fini par sortir, il a déchiré l'air de la nuit, la faille s'est réveillé, Alger explose de beauté (pp.156-157).

Visiblement, dans *Alger, le cri* le millénium est imminent, mais il ne sera pas instauré sans cataclysmes cosmiques ou catastrophes historiques, conformément aux vieilles croyances mythiques¹⁶⁴ : la ville prendra feu, les anneaux du serpent exploseront, la terre éclatera et les montagnes s'écrouleront.

¹⁶⁴ Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, *op.cit.*, p.90.

C'est ainsi que la ville sera purifiée, régénérée et restaurée dans sa beauté et sa gloire première : « la faille s'est réveillée, la terre gronde, le silence annonce le cri imminent » (p.163).

IV. 2. La revanche de l'oued

« L'homme, qui s'obstine à ignorer que la nature reprend toujours ses droits, le paiera très cher lorsque l'oued se révoltera un jour¹⁶⁵ [...] »

Ces mots sont extraits de l'*incipit* des *Exilés de l'amour*. La suite parle des inondations de Bab El Oued, qui ont emporté plusieurs centaines de vie humaine, mais ils nous font surtout penser à *Un oued, pour la mémoire*, parce que l'écriture de Bakhaï prend parfois les allures d'un conte et que l'extrait d'Ali Bedrici peut en être la « morale » :

– Cent ans, peut-être moins ! avait dit monsieur Weber, l'architecte, à madame Angèle Boissier agacée.

– Cent ans ! et la petite femme à la voix aiguë était partie d'un bel éclat de rire. Cent ans ! si l'oued fantôme vient lécher mes solides fondations ! [...]

Les pluies diluviennes que madame Angèle Boissier ignorait, auxquelles elle ne croyait pas, eurent pourtant lieu.

Ce fut un hiver comme on n'en avait jamais vu ou alors depuis longtemps, une tempête venue de tous les horizons. La mer se gonfla et se joua des digues. Les palmiers qui s'offraient aux rivages se tordirent et certains, épuisés par la lutte, se couchèrent en travers des routes inondées. La montagne disparut dans les nuages noirs et toutes les sources, même celles dont on ne se souvenait plus, rejaillissent aux endroits les plus inattendus (p.123).

Les termes et les expressions employés dans cet extrait (« pluies diluviennes », « un hiver comme on n'en a jamais vu », « tempête venue de tous les horizons », « la mer gonfla », « routes inondées », « montagne disparue », « nuages noirs ») attestent de l'émergence du « mythe de la Fin », qui coïncide, poétiquement, avec le dénouement de l'œuvre. De fait, Oran est détruite par la force des eaux, conformément « aux mythes diluviens », les plus nombreux et les plus universellement connus, d'après Eliade¹⁶⁶. Mais il ne s'agit pas d'une

¹⁶⁵ Ali, Bedrici, *Les Exilés de l'amour*, Alger, Éditions Alpha, 2012, p. 9.

¹⁶⁶ Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, *op.cit.*, p. 71.

« Fin » définitive, car le « Déluge [ouvre] la voie à la fois à une re-crédation du Monde et à une régénération de l'humanité¹⁶⁷ » :

« [...] toutes les sources, même celles dont on ne se souvenait plus, **rejaillissent** aux endroits les plus inattendus » (p.123, Nous soulignons).

« Mounia était là, revenue pour un temps, et Aïcha, le cœur gonflé, découvrait chaque jour sur le visage **juvénile** cette lumière qui parfois exaltait le regard, creusait des zones d'ombre, **annonçait l'avenir** » (pp. 123-124, Nous soulignons).

« Et dans la ville **rassérénée**, à petits pas, l'une emmenait l'autre en promenade. Elles ne parlaient pas beaucoup au début, elles flânaient par les rues **animées**, hésitant à la croisée des chemins » (p. 124, Nous soulignons).

L'idée de régénération et/ou de recréation est véhiculée dans les termes « rejaillissent », « juvénile », « annonçait l'avenir », « rassérénée », « animées ». La dédramatisation est également assurée à travers l'évocation des souvenirs d'enfance et les sentiments d'apaisements qu'animent désormais Aïcha :

Aïcha avait confiance. Comme au temps de grand-père. La voie était retrouvée. Mounia la portait en elle comme grand-père l'avait jadis portée.

– « Grand-mère avait dit Mounia, le beau temps est revenu, nous devrions sortir un peu... » [...]

– Où veux-tu que je t'emmène ? Interrogeait la jeune fille.

– Marchons ! répondit Aïcha, on verra bien !

Mais toujours, quel que soit le détour, leurs pas les conduisaient vers cette rue en pente... (p. 124)

Les comparaisons établies dans cet extrait (« comme comme ») attire l'attention sur le caractère circulaire du récit : Aïcha se promène avec sa petite-fille, le long de la rue en pente, comme elle le faisait jadis avec son grand-père. L'effondrement de l'immeuble et la résurgence de l'oued viennent renforcer cette circularité :

L'oued a tenu ses promesses. Une nuit de printemps, le vieil immeuble s'est penché sur cette rue en pente dans un salut étrange et puis il a semblé s'agenouiller dans un craquement sourd. [...]

Aïcha a pris son voile et s'est glissée le long des rues vers la pente de son histoire.

Son cœur bat très fort et ses doigts se crispent sur les pans de ce voile qui lui échappe pour la première fois.

La côte est dure à gravir et ses halètements lui brouillent même la vue. Encore un pas et puis un autre, l'immeuble est là, l'immeuble n'est pas là. Mais il y a grand-

¹⁶⁷ *Id.*, p. 72.

père, là-haut, sur le talus couvert de broussailles. Ce n'est pas le vieillard courbé sur sa canne d'olivier. Il est beau, il est grand, il est jeune. Son burnous est jeté négligemment sur ses épaules. C'est grand-père et c'est Djaffar et il rit, il est heureux. Il lui montre l'oued au-delà du talus (pp. 125-126).

Ce passage comporte toutes les caractéristiques du récit eschatologique : la destruction du vieux monde est symbolisée, à l'échelle microcosmique, par l'effondrement de l'immeuble, tandis que son renouvellement est suggéré à travers la référence au printemps et la résurgence de l'oued. Les morts, quant à eux, sont de retour (Djaffar et le grand-père d'Aïcha), conformément à la croyance qui dit que lorsque « le Cosmos sera détruit et recréé, [...] la tribu recouvrera une sorte de Paradis : les morts ressusciteront, et il n'y aura ni mort ni maladie¹⁶⁸. » Ainsi, la scène décrite équivaut bien à une réactualisation des Temps mythiques de l'origine, donc à une re-création du Monde.

En somme, on constate, chez Bakhaï, l'association de deux thèmes mythiques ; la croyance que « la catastrophe est la conséquence fatale de la "vieillesse" et de la décrépitude du Monde¹⁶⁹ » et la doctrine des « quatre Âges du monde¹⁷⁰ » qui rythme en quelque sorte tout le récit :

1. le Paradis primordial : c'est l'instauration de l'Âge d'or suivie de sa perte :

1.1. la création du Monde : elle correspond, dans le texte, à la fondation d'Oran par Djaffar, l'Andalou : « C'est là, disait le vieillard en désignant l'immeuble de la rue en pente, c'est là que Djaffar a bâti sa maison au bord de l'oued. C'était la première maison de la ville, de notre ville [...] » (pp.20-21) ;

1.2. la perte du Paradis originel : elle se traduit par la disparition de l'oued et la construction de l'immeuble par madame Boissier : « L'oued a disparu et mes jardins et mes moulins. Ils ne nous ont rien laissé. Ils ont tout pris. » (p. 21) ;

¹⁶⁸ Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, op.cit., p. 90.

¹⁶⁹ *Id.*, p. 77.

¹⁷⁰ *Id.*, p. 79.

2. la détérioration progressive : elle se lit à travers la lente dégradation de l'immeuble : « trop usé pour réagir, il se livrait à cette force nouvelle qui ne le tourmentait pas encore mais l'affaiblissait chaque jour un peu plus » (p.73) ;

3. le Déluge, qui achève le processus de détérioration et entraîne l'anéantissement du vieux Monde : « Les pluies diluviennes que madame Angèle Boissier ignorait, auxquelles elle ne croyait pas, eurent pourtant lieu » (p.123) ;

4. la re-crédation du Monde : elle implique le retour aux origines, donc une récupération de l'état paradisiaque : « C'est grand-père et c'est Djaffar et il rit, il est heureux. Il lui montre l'oued au-delà du talus » (p. 126).

Le mythe eschatologique structure la fiction. Mais il remplit également une fonction politique ou historique importante : en situation l'Âge d'or à la fois dans le passé et dans l'avenir, Bakhaï offre à ses concitoyens aux prises avec les affres de la guerre civile, l'espérance de la restauration de la paix et de la justice, dans un futur plus ou moins proche.

IV.3. La nouvelle guerre d'Algérie : une terrible violence recommencée

Si *La Maison de lumière* revient assez longuement sur la période de la colonisation française, le souvenir de cette guerre refait surface de manière évidente dans la dernière partie du roman consacrée, rappelons-le, à la tragédie des années 1990 :

De nouveau, en bas de la Maison une chicane de barbelés gardée par des militaires divise le quartier. Même décor de guerre. On pénètre désormais dans le Village indigène comme un pays étranger, après s'être soumis au contrôle d'identité. Un pays de nouveau gouverné par la mort. Par ses morts. Ceux des uns comme ceux des autres. De la mort que l'on donne pour un peu ou pour un rien (pp. 282 283).

Dans cet extrait, le narrateur parle de la nouvelle guerre par référence à la précédente, en raison des similitudes troublantes qui apparaissent ou qu'ils constatent entre les deux : morcellement de l'espace, contrôle d'identité, règne de la mort qui répand ses cadavres. À vrai dire, nous avons, chez Nourredine Saadi, une vision circulaire de l'histoire : « [...] il n'y a rien de plus circulaire que le temps qui vous emporte. Regarde, même sur ta montre, la petite montre carrée

que je t'ai apportée de Paris, le temps figure en cercle, infini si l'on ne prend garde» (p.192).

Une génération après l'indépendance, l'héritage de la violence meurtrière qui a présidé à la création de la colonie comme à celle de l'indépendance subsiste : « Les pays qui, comme l'Algérie, ont conquis leur indépendance de haute lutte, ont dû recourir à la violence. Mais, comme une gangrène, elle leur est restée en héritage¹⁷¹ », constate Georg Kremnitz.

En effet, alors que le travail de deuil de la guerre de libération n'était pas terminé, la société du texte, à la lumière de la société de référence, connaît un « réveil de [ses] mémoires douloureuses¹⁷² » : « D'ailleurs Marabout ne descendait plus guère au Village blanc. Il n'aimait pas traverser les chicanes de barbelés ni converser avec les soldats. Cela lui rappelait trop l'autre guerre. » (p. 306). Bien plus qu'un rapprochement, l'écriture de *La Maison de lumière* produit une intrication entre deux moments marquants de l'histoire de l'Algérie : la guerre civile et la guerre de libération : « Même décor de guerre » (p. 282) constate le narrateur. Ces deux moments historiques, éloignés dans le temps, se rejoignent dans la violence et la mort des innocents :

La mort de nouveau répandait ses cadavres.
La guerre. La guerre encore. Une autre guerre. Si dissemblable et jamais la même
sauf que, comme les précédentes, elle enlevait les uns après les autres les enfants
de Miramar (p.281).

Les attentats et les assassinats se multiplient de façon sauvage, démente, effrayante. Les articles de presse qui viennent s'incorporer dans le texte participent à dessiner l'image d'un pays en feu et en sang :

Explosion dans un bar à l'ouest d'Alger

Dans la journée de lundi à 18h 30, moment de grande affluence, une bombe – de fabrication artisanale selon les enquêteurs – a explosé dans un bar de Miramar, petite bourgade de la commune de Raïs Hamidou (pointe Pescade) ; des sources

¹⁷¹ Georg, Kremnitz, « Mon Alger », in Bouchentouf-Siagh, Zohra (dir.), *Dzayer, Alger. Ville portée, rêvée, imaginée*, Alger, Casbah Éditions, 2006, p. 22.

¹⁷² Benjamin, Stora, *Les Mémoires dangereuses* suivi d'une édition de *Transfert d'une mémoire*, op.cit., p. 7.

sûres indiquent qu'elle serait l'œuvre d'un groupe terroriste qui s'était déjà manifesté par des incendies de forêt de Baïnem. On dénombre 4 morts et 26 blessés évacués vers l'hôpital d'Aïn Benian...

Liberté, 11 septembre 1993.

Le recours à ce procédé médiatique, pour faire intervenir l'actualité algérienne, renforce le discours narratif qui vise à rapporter l'ampleur de la tragédie dans un langage cru et lourd de sens. Le lecteur peut alors se représenter le portrait des terroristes qui donnent l'impression qu'ils ne ciblent que les innocents et la population civile.

Rabah, le fils de Marabout, n'est qu'une cible parmi tant d'autres de ces fous de Dieu : « Marabout n'est pas allé voter. Rien ne l'intéresse désormais que le sort de son fils. Rabah a fini par lui avouer qu'il était menacé de mort » (p.306). La raison de cette condamnation est sa relation avec « *l'Etrangère* », Blanche : « Au fond de lui [Marabout] aurait aimé qu'elle parte. Sa sécurité...Et puis Rabah... Cette histoire entre eux...Peut-être même que c'est à cause d'elle, *l'Etrangère*, qu'il est menacé » (p. 306).

La relation de Rabah et de Blanche est perçue comme une preuve d'apostasie, par ceux qui se font passer pour les gardiens de la morale religieuse. Leur condamnation est inévitable. Après l'assassinat de Blanche, Rabah emprunte le chemin de l'exil, pour fuir la menace qui pèse sur lui :

J'avais décidé de partir et mon monde s'écroulait ici.
Ma langue, une pierre dans la bouche.
Marabout avait mis des nuits à me convaincre :
– Il faut partir, mon fils ! Une affaire de temps. Ne te fais aucun soucis pour moi...Tout ça finira par passer. Le pays en a vu d'autres (pp. 315-316).

L'expérience de l'exil touche aussi les femmes. Abla, dans *La Nuit des origines*, en est l'exemple parfait. Dans ce roman, le passé se présente également comme miroir du présent, comme le suggère Alain, à travers ces propos : « Cette femme, Alba...Il se ressaisit et articula Abla, elle a quitté la guerre comme ma mère l'autre guerre » (p. 55).

Le passé contamine le présent. Tout se passe comme si l'Algérie telle que mise en texte chez Nourredine Saadi « ne pouvait exister qu'en actualisant le passé en éternel recommencement » (p. 85). Ainsi, À trente ans de distance avec la première guerre, « les mots qui viennent disent à nouveau le chagrin du départ, [...] l'horreur des violences faites aux femmes, le doute sur l'avenir de cette Algérie tant aimée¹⁷³. »

Face à toute cette intolérance, Marabout et son fils se rendent compte que les désastres du colonisateur ne sont pas l'unique raison du drame algérien. Leur constat¹⁷⁴ est pessimiste : « Aujourd'hui je suis effrayé par le visage de ce pays que nous avons soutenu, appuyé, applaudi... » (p. 254) avoue Rabah. Dans un autre endroit du texte, il déclare à propos de son père : « Je le revois si amer lorsque les frères s'entretenaient pour le pouvoir. Il appelait ça *le trône*. Depuis, tant de malédictions ont frappé ce pays. Même la religion sert maintenant à tuer ! » (p. 306).

L'emploi de la notion de « malédiction » active le souvenir de ses multiples évocations¹⁷⁵ par nombre d'auteurs algériens – tant dans leurs déclarations publiques que dans leur faire artistique – pour caractériser le contexte algérien des années 90, et dont la plus emblématique serait peut-être le titre de Mimouni, *La Malédiction*¹⁷⁶. Ce roman est ainsi présenté dans sa quatrième de couverture : « Ainsi s'imbriquent [...] les pièces d'une malédiction qui s'acharne, depuis un demi-siècle, à susciter la discorde et les luttes fratricides. Un roman, on ne le sait que trop, d'une dramatique actualité. »

¹⁷³ Benjamin, Stora, *La Guerre invisible : Algérie, Années 1990, op.cit.*, p. 100.

¹⁷⁴ Ces constats ne constituent pas un point de vue isolé, en ce sens que d'autres romanciers ont mis dans la bouche de leurs personnages les mêmes propos amers. Les exemples sont nombreux, mais celui de Rac, dans *La Vie à l'endroit* de Rachid Boudjedra, suffit à en faire la preuve : « Nous voilà ! se disait Rac, après tant de réussites et tant de ratages, tombés dans les rouages implacables du désordre, du fanatisme et de la barbarie. » (Paris, Grasset, p. 27).

¹⁷⁵ Voir, à ce sujet : Farida, Boualit, « Littérature algérienne des années 1990 : "Témoigner d'une tragédie" », in Bonn, Charles et Boualit, Farida (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 1990 : Témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 25-40.

¹⁷⁶ Rachid, Mimouni, *La Malédiction*, Paris, Stock, 1993.

Les luttes fratricides dont parle cette quatrième de couverture surgissent dans *La Maison de lumière* dès les premiers jours de l'indépendance : « –Ne sommes-nous pas indépendants ? », s'interroge Marabout. Mustaphail répond :

– Marabout, sache que tout n'est pas fini ! Le pouvoir, Marabout... Ils s'entre-tuent pour le pouvoir... Et cela nous tomba dessus comme une catastrophe, une profonde désillusion face à une cacophonie à laquelle nous ne comprenions rien. De nouveaux sigles apparurent : Zone autonome, WIII, WIV, Groupe de Tlemcen, Groupe de Tizi Ouzou, de nouveaux slogans fleurirent sur les murs : GPRA, Halte au pouvoir personnel. Et de nouveau nous entendions, la nuit, le crépitement des mitraillettes. Des rumeurs grossissaient, des nouvelles s'enflaient : les frères se battent, les wilayas ont repris les armes les unes contre les autres ; on parlait de ceux de Tunis, de Tripoli, du Caire et nous restions médusés le soir, commentant ce que nous ne savions pas (p.240).

La culture de la guerre, de l'affrontement, se serait éclipsée un temps, après 1962 ; puis elle est relancée de plus belle. L'histoire reproduit ainsi ses cycles de violence et de massacres collectifs dans un mouvement sans cesse répété signifiant que la marche vers cette « Algérie en bonne santé¹⁷⁷ » dont rêvent bon nombre d'Algériens, cette « Algérie arc-en-ciel¹⁷⁸ » où tout le monde peut vivre en harmonie, en paix et en fraternité est irrémédiablement entravée. L'auteur montre de la sorte, à l'instar de beaucoup de ses homologues, que « l'Algérie a été trahie de l'intérieur par une poignée d'opportunistes malhonnêtes qui ont confisqué l'idéal de la révolution algérienne¹⁷⁹. » :

Nous pensions changer le monde et voilà qu'aujourd'hui je mesure, amer, combien il nous a changés. Nous étions la génération de l'indépendance qui nous a donné autant la dignité que la capacité d'indignation contre l'injustice, la misère et la faim des pères de nos pères. Nous étions dans l'émerveillement de ce qui commence et dans la certitude que cela ne pouvait conduire qu'au Progrès, au Bien et, dans nos bouches, ces mots portaient des majuscules. On ne pourrait comprendre cela aujourd'hui si l'on ne parcourt pas les galeries creusées sous le sol, sous la surface des chocs et des événements politiques, car cette terre, ce pays nous l'avons aimé comme on aime de désir la chair vibrante sous la lumière, même lorsque le corps vous trahit. Aujourd'hui je suis effrayé par le visage de ce pays que nous avons soutenu, appuyé, applaudi, mais je sais, depuis, que ceux qui ont fait de nos vies un

¹⁷⁷ Amin, Zaoui, *Un Incendie au Paradis !*, op.cit., p. 179.

¹⁷⁸ *Id.*, p. 180.

¹⁷⁹ Najib, Redouane, « Représentation de la nouvelle guerre chez quelques écrivains algériens », in Kessous, Naaman, et al. (dir.), *Algérie, Vers le cinquantenaire de l'indépendance. Regards critiques*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 136.

mensonge ne pourront plus nous faire croire à l'avenir qu'ils promettent. (pp. 253-254).

À travers cet extrait, nous constatons que les enfants de l'indépendance ont parfaitement conscience que leurs pères ont été « dépossédés des fruits de la victoire anticoloniale¹⁸⁰ ». Dans *La Kahéna*, Salim Bachi dresse le même constat : « Après tout, le pays lui-même avait été extorqué, de manière plus que violente, et revendu, d'abord aux individus de l'espèce de Louis Bergagna puis au genre qui nous opprime actuellement¹⁸¹. »

Au fond, dès les premières pages du roman, tout est dit de cette tragédie algérienne : « – Dieu, pourquoi cette maison est-elle habitée par la mort avant même d'être occupée ? » (p. 59). Mais, c'est surtout le cimetière de Miramar, où se trouvent enterrés côte à côte les victimes de l'ancienne guerre et de la nouvelle, qui *dit* le mieux le drame de cette Algérie engluée dans la guerre, « frappée de malédiction, embarquée dans une fatalité tragique perpétuelle¹⁸² » :

J'ai déambulé dans le patio, jetant un dernier regard vers le divan du petit salon.
Les draps étaient encore défaits. J'ai traversé le jardin, me recueillant un long
moment au-dessus des tombeaux.
Le trou laissé par le palmier semblait attendre mon père.
La septième tombe.

Ce sont les tombes qui écrivent l'histoire. Maintenant je le sais (pp. 316-317).

Symboliquement, la tombe laissée ouverte peut signifier que les Algériens ne sont pas encore parvenus à un dépassement de ce cercle de la violence. Notons pourtant que Marabout et son fils gardent espoir– malgré tout : « Tout ça finira par passer. Le pays en a vu d'autres » (p. 316) dit Marabout à son fils. Celui-ci déclare à son tour :

Dans cette débandade générale du sens de l'histoire, où les tenons usés des discours périmés ne supportent plus aucune mortaise, notre mémoire est notre ciel et nous croyons que toute destruction est provisoire afin que tout reverdisse. Tout désastre n'est que changement d'astre, au fond.
Car l'au-delà est encore pour nous ici-bas. L'espérance... (p. 254).

¹⁸⁰ Benjamin, Stora, *La Guerre invisible : Algérie, Années 1990, op.cit.*, p. 62.

¹⁸¹ Salim, Bachi, *La Kahéna, op.cit.*, p. 22.

¹⁸² Benjamin, Stora, *La Guerre invisible : Algérie, Années 1990, op.cit.*, p. 56.

Malgré les agressions continuelles de l'histoire, les personnages gardent foi en l'avenir. Car, au final, « ce qui est fascinant dans ce pays, c'est son pouvoir de renaître, de se réinventer quand tout le monde croit que c'est la fin¹⁸³ ».

La première conclusion, que l'on puisse donner au terme de cette partie, c'est que Bakhaï, Saadi et Toumi font vivre leurs personnages dans des espaces sacrés, et par conséquent symboliques et significatifs. Leur engouement pour les mythes cosmogoniques, bibliques et eschatologiques se justifie très largement par leur désir de mémoire, c'est-à-dire par l'engagement qu'ils ont entrepris à ré-écrire, par les moyens de la fiction, l'Histoire de leur pays meurtri. Faire appel aux mythes, c'est donc, corollairement, réfléchir à la réalité sociale, en produire une critique, voire en annoncer les changements.

Arrimés à l'Histoire, les espaces mis en texte sont représentés comme des lieux de mémoire traversés par des enjeux identitaires multiples. L'intérêt porté à des périodes outre que la colonisation française a été interprété comme une volonté de démentir une vision unitaire de l'identité de la nation, qui serait prétendument fondée sur un héritage unique. Une telle volonté fait ressortir le questionnement identitaire comme bataille culturelle menée contre le purisme arabo-islamiste.

En effet, fortement traumatisés par la décennie noire, nos auteurs se tournent vers le passé, interrogent les ancêtres et les mythes. Aux identités meurtrières, «celles qui tendent à réduire, “*au fond*”, à une seule appartenance – culturelle, linguistique, religieuse, nationale... – des individus, des communautés ou des nations¹⁸⁴ », ils opposent une autre identité dont les maîtres mots sont : « multiculturalisme », « multilinguisme », « pluralité », « diversité », « fraternité », « hybridité », « tolérance » et « vivre ensemble ».

¹⁸³ Waciny, Laredj, *La Gardienne des ombres*, in *Algérie, Littérature/Action*, N° 3-4, sept.-oct. 1996, pp. 3-162, roman traduit de l'arabe par Zeinab Laaweij et Marie Virolle, postface de Leila Sebbar.

¹⁸⁴ Mustapha, Harzoune, « Le roman algérien et les “identités meurtrières” », in *Hommes et migrations* [En ligne], N° 1298 : *France - Algérie, le temps du renouveau*, 2012, p. 96. URL : <https://www.cairn.info/revue-hommes-et-migrations-2012-4.htm>

Nourredine Saadi, en plus de défendre une Algérie plurielle, essaie à travers ses choix architecturaux, les objets mis en scène et les références à l'Andalousie mythique de rapprocher l'Orient et l'Occident. Son objectif, nous semble-t-il, est de créer chez son lecteur une conscience historique et critique qui dépasse les préjugés et les frustrations conduisant aux dérapages les plus meurtriers. Pour lui, nous ne pouvons vivre dans un monde trop compartimenté. Ce point de vue rejoint celui d'Amin Maalouf qui rêve d'

une identité qui serait perçue comme la somme de toutes nos appartenances, et au sein de laquelle l'appartenance à la communauté humaine prendrait de plus en plus d'importance, jusqu'à devenir un jour l'appartenance principale, sans pour autant effacer nos multiples appartenances particulières¹⁸⁵.

De même que chez Djébar, à cette réflexion sur l'identité se joint un engagement supplémentaire en faveur de la condition de la femme afin qu'elle se libère du joug de la société patriarcale algérienne. Le féminin tient d'ailleurs une place prépondérante dans toutes les fictions analysées, à travers la féminisation de l'espace et le rôle dévolu à la femme en tant que transmettrice de la mémoire. Comme le montre l'exemple de Mounia, chez Bakhaï, le signe de cette mutation qui s'opère est la conquête de l'espace extérieur, à travers la prolongation de la scolarisation des filles, au lieu de les garder prisonnières à la maison à partir de leur puberté. L'autre signe est que les personnages féminins héritent de biens lourdement symboliques, qui leur permettent d'agir sur le cours de l'Histoire. À la lumière d'Antigone, ces femmes dérangent l'ordre établi et annoncent un imminent changement dans le monde féminin de la société traditionnelle.

Mais le changement est d'abord celui qu'attend le pays entier, comme le montre le recours aux mythes eschatologiques. En plus de structurer la fiction, ceux-ci sont le reflet des aspirations de la patrie à une renaissance, de sa tension vers des horizons nouveaux, malgré un destin historique cruel. En définitive, nos auteurs n'abandonnent pas le rêve d'une Algérie meilleure, mais tout en restant conscients que les égoïsmes et les courtes vues, qui sont encore très vivaces, empêchent, pour le moment, sa réalisation.

¹⁸⁵ Amin, Maalouf, *Les Identités meurtrières*, op.cit., p. 115.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Tout au long de cette thèse, nous nous sommes intéressé à l'espace, en tant qu'élément poétique, enjeu diégétique, lieu de mémoire et support de l'identité individuelle et collective des personnages, dans *Un oued, pour la mémoire* de Fatéma Bakhai, dans *Alger, le cri* de Samir Toumi et dans *La Maison de lumière* et *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi.

Dès le départ, nous avons réfuté, à la lumière des nouvelles approches en littérature, l'idée reçue que l'espace soit simple décor. Notre projet était de démontrer que, concomitamment à sa valeur mimétique, il constitue, chez nos auteurs, le lieu du déploiement d'une véritable réflexion esthétique. C'est une démarche qui ne pouvait pas ne pas croiser la question du référent, mais qui voulait mettre davantage en relief les procédés scripturaux qui président à l'élaboration d'une poétique, d'une intention esthétique.

L'espace tel qu'il s'est offert à la lecture critique dans les œuvres susmentionnées est une composante riche et complexe. C'est pourquoi, c'est au carrefour de plusieurs théories que nous avons situé notre étude : celle-ci a été menée dans une optique à la fois géocritique, anthropologique et intertextuelle, mais sans oublier de tirer profit d'autres approches telles que la psychanalyse, la narratologie et la géophilosophie.

Le traitement de notre problématique de départ s'est étendu sur quatre parties. Nous voulons, au cours de cette conclusion, en offrir une synthèse, en en mettant en avant les résultats les plus significatifs.

Commençons par le commencement, c'est-à-dire par notre première partie. Celle-ci s'est fixée pour objectif d'examiner comment la présence des lieux et des objets aux seuils des textes fait sens, autrement dit, programme une lecture axée sur l'imaginaire de l'espace littéraire. Ainsi, l'étude du paratexte nous a permis de constater que l'espace est d'emblée valorisé, à travers notamment le recours à trois procédés : la personnification, la mythification et la sollicitation de la mémoire. Au plan thématique, nous avons pressenti que l'espace de référence des personnages est celui fréquenté durant l'enfance, l'espace des lieux « d'où l'on vient », celui de l'origine familiale, de l'ancestralité, qu'il s'agisse de

Miramar, d'Oran, d'Alger ou de Constantine. La quête identitaire qui se trouve au cœur des textes prend appui sur l'écriture de ces espaces, qui l'éclaire, lui donne son sens ou sa consistance. Enfin, le paratexte des deux romans de Nourredine Saadi, *La Maison de lumière* et *La Nuit des origines*, nous a indiqué que les relations à l'espace chez ce romancier sont aussi des relations à des objets qui deviennent signifiants.

Les *incipit*, dans leur diversité apparente, montrent que la présentation de l'espace où se déroule l'histoire se fait toujours au cours du premier paragraphe, parfois dès la première phrase, en tout cas toujours dans les premières pages. Les descriptions qui y sont offertes orientent toujours la lecture autour de cet élément, puisqu'elles le valorisent comme thème et/ou comme enjeu identitaire.

Les analyses proposées dans la deuxième, la troisième et la dernière parties confirment que l'espace, chez nos trois auteurs, n'est ni un doublet du réel ni une simple toile de fond. En effet, même quand ils renvoient à des espaces localisés dans la géographie attestée, les lieux mis en texte gardent leur caractère fictif, et se trouvent impliqués dans un réseau poétique, symbolique et esthétique dont ils ne peuvent être séparés. C'est qu'*Un oued, pour la mémoire, Alger, le cri, La Maison de lumière* et *La Nuit des origines* déploient un langage spatial riche de plusieurs figures poétiques dont la personnification, la prosopopée, la métaphore filée, l'allégorie, l'oxymore et l'antithèse.

En tout premier lieu, cette rhétorique de l'espace s'est donnée à lire à travers l'ampleur du procédé d'anthropomorphisation grâce auquel les lieux de la fiction se sont vus dotés d'un effet de vie. Comme nous l'avons eu à le montrer, l'espace n'est pas un élément passif, bien au contraire il devient acteur, détermine la progression des actions aux côtés des personnages et parfois à leur place. Il peut être sujet, changer de rôle actantiel au cours de l'histoire ou en tenir plusieurs. C'est cette polyvalence fonctionnelle qui caractérise, par exemple, l'écriture de la ville chez Toumi : à la fois sujet et objet, à la fois adjuvant et opposant, voire bénéficiaire de l'action, Alger est au fondement du récit qui n'existerait pas sans elle.

La personnification de l'espace a également favorisé un questionnement sur l'imaginaire du corps et son rapport à celui-ci. Dans cette optique, deux directions de recherche ont été envisagées :

- 1) le corps comme moyen de perception de l'espace ;
- 2) Le corps en tant que lieu séducteur et libérateur de fantasmes.

De manière synthétique, on peut dire que l'expérience de l'espace, chez nos auteurs, est d'abord affaire de perception. Les odeurs, les sons, les couleurs, inscrivent les personnages dans l'espace qu'ils contribuent à dessiner, à structurer et à articuler en valeurs positives ou négatives. Mais la sensorialité est également en rapport avec le temps passé et présent, puisque, d'une part, les indices du temps s'inscrivent dans l'espace, et, d'autre part, la perception sensorielle active la mémoire individuelle et collective. Ainsi, le retour à l'enfance peut s'opérer au moyen de la perception gustative (comme dans *Un oued, pour la mémoire*), de même que la perception olfactive peut attester de l'émergence d'un mythe, donc d'un retour à un temps primordial (comme dans *La Maison de lumière*).

Rappelons aussi que les impressions tactiles s'accompagnent, chez Saadi et Toumi, d'une érotisation intégrale de l'espace, envisagé comme un corps féminin. *Alger, le cri* et *La Maison de lumière* livrent de fait une description non plus réaliste mais symboliste d'Alger et remettent en scène l'image séductrice de la ville anthropomorphisée et fantasmée dans son irréalité mythique. Les textes oscillent cependant entre registre euphorique et registre dysphorique et les lieux communs sont congédiés aussitôt convoqués. Une telle ambivalence est à même de souligner l'écart entre le mythe et la réalité catastrophique de la capitale en tant que symbole du pays.

Cette vision désenchantée de la ville affectent pratiquement tous les autres espaces représentés, car, qu'il s'agisse d'Alger, de Miramar, de Constantine ou d'Oran, le constat ne varie pas, amer et accablant, quant au sort fait à la mère-patrie, victime de la violence coloniale comme de l'échec de la politique nationaliste (postcoloniale).

Corollaire de cette vision tragique, la mort a constitué un motif dominant dans tous les textes étudiés. Les forces d'Eros, le désir de vivre, sont venues s'y opposer, mais force est de constater que la mort s'est imposée par un axe sémantique extrêmement riche : le silence, la guerre, le sang, les bombardements, etc. Ces isotopies renforcent le caractère hostile des espaces mis en scène et font naître, chez les personnages, le besoin urgent et sans cesse lancinant d'un ailleurs plus clément.

La fuite est d'ailleurs un thème commun aux œuvres de notre corpus. Elle correspond en général à l'idée de quitter l'Algérie et de s'installer en France, mais comprend aussi toutes sortes d'ouvertures introduites par le biais d'un espace imaginé. Ces déterritorialisations ont toujours une finalité initiatique, puisqu'il s'agit de fuir tout en exprimant un grand espoir de reconstruction de soi.

En effet, dans toutes les fictions analysées, les personnages mis en scène sont engagés dans une quête de reconstruction de leur Moi et de leur identité morcelés, sous le poids de la violence historique et de leur vécu personnel et familial douloureux. Les lieux qu'ils habitent sont eux-mêmes fragmentés et deviennent le reflet exact de leur état d'âme. Autrement dit, entre l'espace extérieur et l'espace intérieur, il y a corrélation, comme entre macrocosme et microcosme. Ainsi, l'espace s'est révélé être le principal attribut des personnages qui l'occupent. De même que ceux-ci le dévoilent par leurs sensations et leur faire, il les dévoile à son tour.

Une autre corrélation, celle de la femme/mère/patrie, chère aux écrivains maghrébins de langue française, a également retenu notre attention. Outre sa valeur proprement poétique, l'intérêt de cette représentation de l'Algérie comme femme tient au fait qu'elle active tout un substrat mythique où les personnages féminins (espaces anthropomorphisés ou femmes spatialisées) se voient dotés d'une valeur identitaire qui les rattache à l'origine, tandis que les personnages masculins, en quête de leur identité, s'assimilent à la figure d'Œdipe.

Dans une telle perspective, les femmes, qui s'offrent sous le double signe d'Eros et de Thanatos, se confondent totalement avec les espaces féminins représentés. Détentrices du pouvoir d'identification, ces héroïnes (Blanche et Abla) médiatisent, à la lumière de la Nedjma katébiennne, la quête de leurs soupirants auxquels elles renvoient un certain reflet d'eux-mêmes. Leur seule présence à leurs côtés suffit à stimuler leur mémoire et, surtout, à libérer leurs fantasmes libidinaux. En conséquence, les textes ont versé dans un imaginaire de l'inceste et les lieux s'étaient, du même coup, transformés en un décor de théâtre.

L'une des techniques narratives dont usent nos auteurs consistent donc en la théâtralisation du récit. Ce procédé est accentué, dans *La Maison de lumière* et *La Nuit des origines*, à travers les jeux de lumière, la théâtralité des comportements et la mise en scène d'un objet lourdement symbolique : le lit. Le lecteur, on l'a vu, est convié à donner tout son sens à cet objet comme métonymie de l'activité amoureuse et comme le lieu de l'inceste originel d'Œdipe. Mais nos auteurs ont fait également appel au théâtre comme élément de la caractérisation du monde. De fait, sous leur plume, Alger s'est transformée, avec ses rues comme décor, en un théâtre de l'absurde où se joue le drame de l'Algérie toujours en guerre.

La théâtralisation constitue, enfin, un des aspects intertextuels des textes étudiés. Ceux-ci sont construits à partir d'un mélange d'éléments de divers genres littéraires et artistiques. nous y avons trouvé des traits relevant du roman historique, mais aussi des aspects issus du conte, des passages écrits en vers, des éléments autobiographiques, des fragments musicaux, des photographies insérées ou simplement évoquées, des références au cinéma, etc. L'espace, chez nos auteurs, fait donc partie d'un système esthétique complexe qui comprend non seulement les textes eux-mêmes mais aussi les autres genres et œuvres auxquels ils renvoient.

Il advient en corollaire que l'intertextualité constitue un des procédés majeurs de l'écriture de l'espace, dans toutes les œuvres de notre corpus. Le référent n'est plus forcément celui que l'on croit, c'est-à-dire qu'il ne se situe pas

nécessairement dans la géographie attestée, mais renvoie à d'autres textes dont les lieux représentés avaient été l'objet : Bakhaï, Saadi et Toumi, tout en écrivant dans un style personnel, convoquent leurs illustres aînés, non seulement Kateb et Djébar, mais aussi Camus, Dib, Djaout, Feraoun, Gautier, Maupassant, Proust, Zola et Flaubert. Dans une optique géocritique, on dira, à la suite de Westphal Bertrand, que « le texte ne précède plus les terres et les mers vierges : le texte précède du texte, qui à son tour précède du texte dans un enchaînement sans fin¹ ».

Par ailleurs, lorsqu'il était question d'intertextualité, c'est en premier lieu de mythes de tous types dont il était question. À partir des travaux de Mircea Eliade, de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand pour ne citer que ceux-là, l'émergence de ces mythes a été mise en évidence dans tous les textes, surtout en ce qui a trait aux rites de passage, à l'Histoire, à la mémoire et à l'identité individuelle et collective. Le mythe de la femme fatale, de l'Eau primordiale, de la Terre-Mère, de l'Âge d'or, de Babel et de la Fin du Monde sont des éléments récurrents, qui ont induit, chez nos écrivains, un climat créatif signifiant aux lecteurs que si l'espace n'est pas totalement « coupé » de ses bases réalistes, il se trouve également investi d'une charge symbolique importante.

Une façon de mettre en lumière ce symbolisme était d'aborder la notion de mythe dans son rapport à l'itinéraire initiatique des personnages. Nos analyses ont permis de montrer que ceux-ci sont fondamentalement associés à des symboles de mort, de décomposition, mais aussi de vie et de renaissance. Autrement dit, c'est l'ambivalence qui s'est révélée être leur trait sémantique le plus notable. Il en est de même pour l'espace, qui est construit dans un rapport étroit à ces personnages ainsi qu'aux notions d' « initiation » et de « passage ». En empruntant un point de vue ethnocritique, nous étions parvenu à la conclusion que c'est le concept de « liminarité » qui permet de rendre compte le mieux de la structure des textes étudiés ainsi que des espaces et des personnages qu'ils mettent en scène. Une telle lecture anthropologique nous semble ouvrir, nous

¹ Bertrand, Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 251.

l'espérons l'avoir montré, une perspective interprétative qui mérite d'être davantage explorée dans nos futurs travaux de recherche.

Ayant constaté que le destin individuel ne se dissocie aucunement du destin collectif, nous avons consacré notre dernière partie à la question de l'identité nationale, dans le sens de la quête de l'Histoire et de la mémoire collective. À travers nos analyses, nous avons pu montrer que les lieux et les objets de la fiction, fortement investis de mythes, deviennent porteurs d'une mémoire plurielle, hybride, car nos écrivains partent à la recherche d'une mémoire mutilée, interroge le passé et le présent, mobilisent les périodes occultées de la grande histoire. Cette mémoire est la preuve que l'identité de la nation est complexe et composite et qu'elle ne peut être amputée d'aucune de ses facettes/composantes.

Chez Nourredine Saadi, la question de l'identité déborde parfois les frontières nationales, dans la mesure où ce romancier œuvre également au rapprochement de deux univers qui se repoussent, l'Orient et l'Occident, pour instaurer une sorte d'idéal où les frontières spatiales ou identitaires qui cloisonnent les individus et les opposent les uns aux autres n'ont plus lieu d'être.

Nous avons estimé que ces visions s'inscrivent en faux par rapport aux dérives meurtrières du purisme arabo-islamiste ainsi que contre toutes les tentatives d'épuration qui s'acharnent à ruiner les espoirs de tolérance, d'entente et de cohabitation entre les différentes cultures en présence, en Algérie comme ailleurs.

Un dernier résultat mérite d'être rappelé : le détour par le passé permet un regard critique et avisé sur l'actualité politique de l'Algérie et les dérives du présent. Ce présent des années de plomb algériennes et des émeutes du printemps arabe attestent que le passage à l'époque postindépendance est vécu comme un rite initiatique raté. Ainsi, *Un oued, pour la mémoire, Alger, le cri, La Maison de lumière* et *La Nuit des origines* ont en commun de raconter cette relation douloureuse et difficile des Algériens avec leur pays, hier paradis à défendre contre les envahisseurs de tout acabit, aujourd'hui volcan à fuir par n'importe

quel moyen. Pourtant, si l'Algérie est cassée de partout, ces récits augurent d'un anéantissement certes, mais avec la promesse d'un nouvel Âge d'or.

Finalement, qu'il soit usurpé, ensauvagé ou glorifié, l'espace, chez nos auteurs, dit l'Histoire. Il est l'Histoire. Le rapport à celle-ci n'est pas mimétique et direct, mais indirect et transfiguré par le déploiement des mythes de telle sorte que les textes restent tout de même le travail d'une activité littéraire délivrée de la pression de l'immédiateté.

De manière globale, nous pouvons retenir, au terme de cette étude, que l'espace est un élément fondamental de la structure narrative des œuvres analysées, partant de leur lisibilité : loin de s'y réduire à un simple décor, il contribue pleinement à la construction de leur univers fictionnel, dont il constitue la pierre angulaire, tant du côté de la narration (l'espace constitue le sujet principal de ces œuvres) et de la diégèse (l'espace structure la fiction), que de celui de la caractérisation des personnages et de leur quête identitaire.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

▶ BAKHAÏ, Fatéma, *Un oued, pour la mémoire*, Oran, Dar El Gharb, 2002 [1995].

▶ SAADI, Nourredine, *La Maison de lumière*, Paris, Éditions Albin Michel, 2000.

▶ SAADI, Nourredine, *La Nuit des origines*, Paris, Éditions de l'Aube, 2005.

▶ TOUMI, Samir, *Alger, le cri*, Alger, Éditions Barzakh, 2013.

2. Corpus annexe

a. Les auteurs étudiés

▶ BAKHAÏ, Fatéma, *La Scaléra*, Oran, Dar El Gharb, 2002 [1990].

▶ BAKHAÏ, Fatéma, *Izuran I : Au pays des hommes libres*, Oran, Dar El Gharb, 2006.

▶ BAKHAÏ, Fatéma, *Izuran II : Les Enfants d'Ayye*, Oran, Dar El Gharb, 2008.

▶ BAKHAÏ, Fatéma, *Izuran III : Au pas de la Sublime Porte*, Oran, Dar El Gharb, 2010.

▶ SAADI, Nourredine, *Dieu-Le-Fit*, Paris, Éditions Albin Michel, 1996.

▶ SAADI, Nourredine, *Il n'y a pas d'os dans la langue*, Alger, Éditions Barzakh, 2008.

▶ SAADI, Nourredine, *Boulevard de l'Abîme*, Alger, Éditions Barzakh, 2017.

b. Les autres auteurs algériens et maghrébins

▶ BACHI, Salim, *La Kahéna*, Paris, Éditions Gallimard, 2003.

▶ BEDRICI, Ali, *Les Exilés de l'amour*, Alger, Éditions Alpha, 2012.

▶ BEY, Maïssa, *Pierre Sang Papier Ou Cendre*, Alger, Éditions Barzakh, 2009 [2008].

▶ BOUEDJEDRA, Rachid, *La Vie à l'endroit*, Paris, Grasset, 1997.

- ▶ BOURAOUI, Nina, *Poupée Bella*, Paris, Stock, 2004.
- ▶ CAMUS, Albert, *Noces suivi de L'été*, Paris, Editions Gallimard, 2013 [1959].
- ▶ CHARAÏBI, Driss, *La Mère du printemps*, Paris, Seuil, 1982.
- ▶ DIB, Mohamed, *La Grande Maison*, Paris, Seuil, 1952.
- ▶ DID, Mohamed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.
- ▶ DIB, Mohamed, *Habel*, Paris, Seuil, 1977.
- ▶ DJAOUT, Tahar, *Le Dernier Été de la raison*, Paris, Seuil, 1999.
- ▶ DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des femmes, 1983 [1980].
- ▶ DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Éditions Albin Michel, 1995 [1985].
- ▶ DJEBAR, Assia, *Ombre sultane*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, 2015 [1987].
- ▶ DJEBAR, Assia, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, 2015 [1995].
- ▶ DJEBAR, Assia, *La Disparition de la langue française*, Alger, Hibr Éditions, 2014 [2003].
- ▶ FARÈS, Nabil, *L'Étrave : Voyages à travers l'islam*, Alger, Éditions Barzakh, 2017.
- ▶ FERAOUN, Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Béjaïa, Éditions Talantikit, 2015 [1950].
- ▶ FERAOUN, Mouloud, *La Terre et le sang*, Béjaïa, Éditions Talantikit, 2002 [1953].
- ▶ GHEBALOU, Yamilé, *L'Enfance est ma demeure*, Tizi-Ouzou, Éditions Frantz Fanon, 2016.

- ▶ HADDAD, Malek, *Le quai aux Fleurs ne répond plus*, Paris, René Julliard, 1961.
- ▶ KATEB, Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.
- ▶ LAREDJ, Waciny, *La Gardienne des ombres*, in *Algérie, Littérature/Action*, N° 3-4, sept.-oct. 1996, pp. 3-162, roman traduit de l'arabe par Zeinab Laawej et Marie Virolle, postface de Leila Sebbar.
- ▶ MIMOUNI, Rachid, *La Malédiction*, Paris, Stock, 1993.
- ▶ MOSTEGHANEMI, Ahlam, *Mémoires de la chair*, Alger, traduction de Mohamed Mokeddem, Éditions Sédia, 2010 [1993].
- ▶ SANSAL, Boualem, *Le Serment des barbares*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.
- ▶ SANSAL, Boualem, *Harraga*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- ▶ OUETTAR, Tahar, *Ez-zilzel*, Alger, traduction de Marcel Bois, SNED, 1981.
- ▶ ZAKAD, Abderrahmane, *Le Vent dans le musée*, Alger, Éditions Alpha, 2006.
- ▶ ZAOUI, Amin, *La Chambre de la vierge impure*, Alger, Éditions Barzakh, 2009.
- ▶ ZAOUI, Amin, *Le Dernier Juif de Tamentit*, Alger, Éditions Barzakh, 2012.
- ▶ ZAOUI, Amin, *Un incendie au Paradis ! Femmes, religions et cultures*, Alger, Tafat éditions, 2016.
- ▶ ZAOUI, Amin, *La Boîte noire de l'Islam. Le Sacré et la discorde contemporaine*, Alger, Tafat éditions, 2018.

c. Les auteurs étrangers

- ▶ BALZAC, Honoré (de), *La Peau de chagrin*, Paris, Le Livre de Poche, 1995 [1831].
- ▶ BALZAC, Honoré (de), *Le Père Goriot*, Paris, Éditions Larousse, 2007 [1834].

- ▶ BALZAC, Honoré (de), *Le Cousin Pons*, Paris, Gallimard, 1973 [1848].
- ▶ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Béjaïa, Éditions Talantikit, 2005 [1857].
- ▶ GAUTIER, Théophile, *Voyage en Algérie*, Présentation de Denise Brahim, Paris, La Boîte à Documents, 1997 [1845].
- ▶ Homère, *L'Odyssee*, Paris, traduction de Leconte de Lisle, l'école des loisirs, coll. « Classiques abrégés », 2009.
- ▶ MAUPASSANT, Guy (de), *Mes voyages en Algérie*, Béjaïa, Éditions Lumières Libres, 2010 [1848].
- ▶ NERVAL, Gérard (de), *Aurélia*, Édition électronique établie par Pierre Perroud, 2015 [1855]. URL : http://athena.unige.ch/athena/admin/mail_pp_unige.html
- ▶ SOPHOCLE, *Antigone*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, traduction de Paul Mazon, 1991.
- ▶ TOLSTOÏ, Léon, *Anna Karénine*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1952 [1885 pour la 1^{ère} traduction en français].
- ▶ VIRCONDELET, Alain, *Alger l'amour*, Paris, Presses de la Renaissance, 1982.
- ▶ ZOLA, Émile, *Germinal*, Alger, Enag Éditions, 1995 [1885].
- ▶ ZOLA, Émile, *Le Rêve*, Paris, Gallimard, 1986 [1888].
- ▶ ZOLA, Émile, *La Bête humaine*, Paris, Gallimard, 2003[1890].

3. Études consacrées à l'espace

a. Ouvrages et numéros spéciaux

- ▶ BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Édition numérique réalisée en 2012 [1957] à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca>

- BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, Constantine, Éditions Média-Plus, 2008.
- BOUCHENTOUF-SIAGH, Zohra, *Dzayer, Alger. Ville portée, rêvée, imaginée*, Alger, Casbah Éditions, 2006.
- BOUVET, Rachel et FOLEY, François (dir.), *Pratiques de l'espace en littérature*, Montréal, Figura : Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol.7, 2002. Disponible sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/publications/pratiques-de-lespace-en-litterature>
- BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- CAMUS, Audrey et BOUVET, Rachel (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- FISCHER, Gustave-Nicolas, *La psychologie de l'espace*, Paris, PUF, 1964.
- GERVAIS, Bertrand et HORVAT, Christina (dir.), *Écrire la ville*, Montréal, Figura : Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 14, 2005. Disponible sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <http://oic.uqam.ca/fr/publications/ecrire-la-ville>.
- GUEMRICHE, Salah, *Alger la Blanche : biographie d'une ville*, Alger, Éditions Barzakh, 2013 [2012].
- ISSACHROFF, Michael, *L'Espace et la Nouvelle*, Paris, Librairie José Corti, 1975.
- KAZI-TANI, Nora Alexandra (dir.), *Espaces*, Numéro spécial de la revue *Langues et Littératures*, Alger, OPU, 1996.
- KHADDA, Naget et SIBLOT, Paul (dir.), *Alger. Une ville et ses discours*, Université Paul-Valéry Montpellier III, Praxiling, 1996.
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 [1974].

- ▶ PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- ▶ PEZEU-MASSABUAU, Jacques, *Demeure Mémoire. Habiter : code, sagesse, libération*, Marseille, Parenthèses, 1999.
- ▶ RONCAYOLO, Marcel, *La Ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1997 [1978].
- ▶ SOUBEYROUX, Jacques (dir.), *Le Moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2003.
- ▶ WEISGERBER, Jean, *L'Espace romanesque*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1978.
- ▶ WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- ▶ WESTPHAL, Bertrand (dir.), *La Géocritiques : mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.
- ▶ WESTPHAL, Bertrand (dir.), *Le Rivage des mythes-Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son symbole*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

b. Articles et chapitres de livres

- ▶ AÏT AMOKRANE, Brahim, « Étude de l'espace aux seuils de *La Kahéna* de Salim Bachi », in *Expressions*, N°8, Avril 2019, pp. 38-48. URL : <http://fac.umc.edu.dz/fll/images/expressions8/Brahim%20AIT%20AMOKRANE.pdf>
- ▶ BAKHTINE, Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope dans le roman : Essais de poétique historique », dans *Esthétique et théorie de réception*, Paris, Gallimard [trad. Fr.], 1978 [1975], pp. 237- 398.

- BOUDJEDRA, Rachid, « La fascination algéroise », Préface à l'ouvrage de KASSOUL Aïcha, *Alger en toutes lettres*, Alger, RSM, 2003, pp. 6-7.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Alger(s) littéraire(s) – Œuvres algériennes – 1995-2005 » in *Cahiers de Langue et de Littérature*, n°4, Université de Mostaganem Ibn Badis (Algérie), mai 2006, pp.61-82. Disponible à l'adresse http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0173.pdf
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres.» Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, disponible en ligne, à l'adresse : <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>
- CHUNG, Ye Young, « L'immeuble, la case vide, le roman », in *Littérature*, N°139, 2005, pp. 62-77. URL : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1902
- GARRY-BOUSSEL, Claire, « Les Conditions spatiales des personnages masculins dans les récits fictionnels de Mme de Staël », in *Eighteenth-Century Fiction*, Vol. 10, N°4, Juillet 1998, p. 483-499. URL : <https://muse.jhu.edu/article/413591/pdf>
- GENETTE, Gérard, « Espace et langage », dans Gérard, Genette, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 101-108.
- KACEDALI, Assia, « L'enjeu de l'espace dans l'œuvre d'Albert Camus et de Kateb Yacine », in *Langues et Littératures*, Numéro spécial : *Espaces*, Alger, OPU, 1996, pp. 63-74.
- LEGENDRE-DE KONINCK, Hélène, « Espace, lumière, soleil : les figures du vol », in *Diogène*, N°160, Octobre-Décembre 1992, pp. 25-48.
- MITTERAND, Henri, « Chronotopies : la route et la mine », dans *Zola. L'Histoire et la Fiction*, Paris, PUF, coll. Écrivains, 1990, pp. 179-198.
- MITTERAND, Henri, « Le lieu et le sens », dans *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986 [1980], pp. 189-212.

► SEGARRA, Marta, « Espace du dehors vs espace du dedans dans le roman maghrébin écrit par des femmes », in *Women in French Studies*, Vol. 5, Winter 1997, pp. 27-42. URL: <https://muse.jhu.edu/article/496406/summary>

► YELLES, Mourad, « Nourredine Saadi et les lieux du métissage », dans *Les Miroirs de Janus. Littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb-Caraïbes)*, Alger, OPU, 2002, pp. 233-241.

► REDOUANE, Najib, « Regards maghrébins sur Paris », in *The French Review*, Vol. 73, N°6, Mai 2000, pp. 1076-1086. URL : <http://www.jstor.org/stable/399363>

4. Études consacrées aux objets

a. Ouvrages

► BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

► CARAION, Marta (dir.), *Objets en liberté*, Lausanne, Archipel, Volume 11, octobre 2005.

► LEPALUDIER, Laurent, *L'objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

► ORLANDO, Francesco, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraires : Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, Paris, traduit de l'italien par Paul-André et Aurélie Claudel, Classiques Garnier, 2013.

b. Articles et chapitres de livres

► AIT AMOKRANE, Brahim, « Le symbolisme du lit dans *La Nuit des origines* de Nourredine Saadi. Entre Eros et Thanatos », *Loxias*, N° 54, mis en ligne le 15 septembre 2016. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8408>

► CARAION, Marta, « Objets en littérature au XIX^e siècle », in *Images Re-vues* [En ligne], 4/2007, document 1, mis en ligne le 01 janvier 2007, pp. 1-17. URL : <http://imagesrevues.revues.org/116>

► DINGREMONT, François, « Du sol phéacien au lit nuptial. Un arbre enraciné dans l'Odyssée », in *Poétique*, N°148, 2006/4, pp. 435-453. URL : <http://www.cairn.info/revue-poetique-2006-4-page-435.htm>

► NOEL, Anne-Sophie, « Le lit, un objet inattendu sur la scène tragique ? », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, N° 2, 2009, pp. 65-91. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bude_0004-5527_2009_num_1_2_2341

5. Études sur les mythes, les rites et les symboles

a. Ouvrages et numéros spéciaux

► BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Édition numérique réalisée en 2013 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca/>

► BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Édition numérique réalisée en 2016 [1984] à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec. URL : <http://classiques.uqac.ca/>

► BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1956 [1942].

► CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Édition numérique réalisée en 2010 [1942], à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca/>

► COMTE, Fernand, *Les Grandes Figures des mythologies*, Paris, Bordas, 1999.

► DE OLIVEIRA GOMES, Claudia, TAFANELLI, Charles, *Comprendre la mythologie*, Paris, Studyrama, 2006.

► DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1983 [1969].

- ▶ ELIADE, Mircea, *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971 [1969].
- ▶ ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1975 [1963].
- ▶ ELIADE, Mircea, *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1980 [1952].
- ▶ ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1988 [1965].
- ▶ ELIADE, Mircea, *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Gallimard, 1990 [1957].
- ▶ ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1991 [1949].
- ▶ KHORDOC, Catherine, *Tours et détours. Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012. .
- ▶ OLIVEIRA GOMES, Claudia de et TAFANELLI, Charles, *Comprendre la mythologie*, Paris, Studyrama, 2006.
- ▶ PRIVAT, Jean Marie et SCARPA, Marie (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010.
- ▶ SADAKA, Jean, *Le Serpent. Symboles, mythes et caractères*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2014.
- ▶ SCARPA, Marie, *L'Eternelle Jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- ▶ SEGALLEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, coll. 128, 1998.
- ▶ VAN GENNEP, Arnold, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites*, Édition numérique réalisée en 2014 [1909] à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec. Disponible sur le site de la bibliothèque des Classiques : <http://classiques.uqac.ca/>

b. Articles et chapitres de livres

- ▶ AINSA, Fernando, « Utopie, terre promise, émigration et exil », in *Diogène*, N° 119, Juillet 1982, pp. 52-68.

- ALI-BENALI, Zineb, « Enquête de mythe : L'itinéraire initiatique dans trois romans de Tahar Ouettar », in KAZI-TANI, Nora Alexandra (dir.), *Mythes et réalités d'Algérie et d'ailleurs*, N°6 de la revue *Langues et Littératures*, Alger, OPU, 1995, pp. 51-60.
- AURAIJ- JONCHÈRE, Pascale, « Personnages historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc », dans *Figures mythiques. Fabriques et métamorphoses*, Études réunies et présentées par Véronique Léonard-Roques, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, pp. 235-254.
- BÉNÉJAM-BONTEMPS, Marie-Josette, « Age d'or », in Pierre, Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, pp. 52-56.
- BENHAIMI, Loubna, « Le mythe de la femme fatale dans *Nedjma* de Kateb Yacine », in *Synergies Algérie*, N°13, 2011, pp. 129-139. URL : <https://gerflint.fr/Base/Algerie13/benhaimi.pdf>
- BOOKER-MESANA, Corinne, « Carmen », dans Pierre, Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, pp. 265-272.
- BOULOUMIÉ, Arlette, « L'ogre », Brunel Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, pp. 1096-1111.
- BOUDON, Brigitte, « *Le symbolisme de l'arbre* », article disponible en version HTML, à l'adresse : <http://www.sagessemarseille.com/lhomme-sage/symbolisme/le-symbolisme-de-larbre.html>
- BOYER, Régis, « Le Grand Serpent », dans Brunel Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, pp. 1272-1279.
- CHAUVIN, Danièle, « Mémoire et mythe », dans Chauvin Danièle, Siganos André et Walter Philippe (dir.), *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, pp. 229-236.

- CHAUVIN, Danièle, « Bible et mythocritique », dans Chauvin Danièle, Siganos André et Walter Philippe (dir.), *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, pp. 41-50.
- DAUPHINE, James, « Des mythes cosmogoniques », in Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, pp.374-383.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Salomé », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, pp. 1233-1243.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, « Symbole et mythe », dans Chauvin Daniel, Siganos André et Walter Philippe, *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, pp. 331-348.
- ELIADE, Mircea, « Prestiges du mythe cosmogonique », in *Diogène*, N° 23, Juillet 1985, pp.3-17.
- ELIADE, Mircea, « Le plongeon cosmogonique », in *Encyclopédia Universalis* [en ligne] : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/creation-les-mythes-de-la-creation/3-le-plongeon-cosmogonique/>
- GIRAUD, Jean-Pierre, « Typologie des mythes », dans Chauvin Danièle, Siganos André et Walter Philippe (dir.), *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, pp. 359-370.
- HUMIÈRES, Catherine (d'), « La sirène dans la littérature européenne : d'un imaginaire mythique à l'autre », in *Figures mythiques. Fabrique et métamorphose*, Étude réunies et présentées par Léonard-Roques Véroniques, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, pp. 117-133.
- LIBOREL, Hugues, « Les fileuses », in Pierre, Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraire*, Éditions du Rocher, 1988, pp. 612-634.
- PEYRONIE, André, « Labyrinthe », in Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 915-950.

- ▶ RESZTER, André, « Mythe et utopie », in *Revue européenne des sciences sociales*, N°53 : *Représentations collectives et images de l'autre : Mythes et Utopies*, 1980, pp. 75-84. URL : [http:// www.jstor.org/stable/40370792](http://www.jstor.org/stable/40370792)
- ▶ RUDHARDT, Jean, « Cohérence et incohérence de la structure mythique : sa fonction symbolique », in *Diogène*, N°77, Janvier 1972, pp. 19-47.
- ▶ SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire », in *Romantisme*, N° 145, 2009/3, pp.25-35. URL : <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>
- ▶ SCARPA, Marie, « L'ethnocritique de la littérature : présentation et situation », in *Multilinguales*, N°1 : *Pratiques littéraires, linguistiques, pédagogiques, didactiques et médiations culturelles contemporaines*, 1^{er} semestre 2013, pp.7-18. URL : <http://univ-bejaia.dz/documents/multilinguales/version%20integrale.pdf>
- ▶ ZOGHAIB, Nathalie, « L'arbre dans les contes du Liban : Arbre, symbole, parents, castration, protection », in *Revue des Arts et l'Oralité*, N°3, Automne 2011, pp. 55-58.

6. Études critiques sur la littérature maghrébine

a. Ouvrages

- ▶ ABDOUN, Ismaïl, *Lecture(s) de Kateb Yacine*, Alger, Casbah Éditions, 2006.
- ▶ AMRANI, Mehana, *La Poétique de Kateb Yacine. L'Autobiographie au service de l'Histoire*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- ▶ BONN, Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et Discours d'idées*, Ottawa, Éditions Naaman, 1974.
- ▶ BONN, Charles et BOUALIT, Farida (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 1990 : Témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- ▶ BOUKHELOU, Malika Fatima, *Mouloud Mammeri. Mémoire, culture et tamusni*, Tizi-Ouzou, Éditions Frantz Fanon, 2017.

- ▶ 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.
- ▶ KHADDA, Naget, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Aix-en-Provence, Edisud, 2003.
- ▶ KHATI, Abdellaziz, *La Kabylie par ses romanciers*, Alger, Casbah Éditions, 2017.
- ▶ MAMMERY, Mouloud, *Culture savante, Culture vécue (Études 1938-1989)*, Alger, Éditions Tala, 1991.
- ▶ MOKHTARI, Rachid, *Le Nouveau Souffle du roman algérien. Essai sur la littérature des années 2000*, Alger, Chihab Éditions, 2006.
- ▶ REDOUANE, Najib (dir.), *Diversité littéraire en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2009.

b. Articles et chapitres de livres

- ▶ ABDOUN, Ismaïl, « La double séduction de Nedjma – comme personnage et comme texte », in *Awal. Cahiers d'études berbères*, N°9 : *Spécial Hommage à Kateb Yacine*, Maison des Sciences de l'Homme, 1992, pp. 139-146.
- ▶ BAZIÉ, Isaac, « Corps perçu et corps figuré », in *Études françaises*, Vol. 41, N°2 : *Le corps dans les littératures francophones*, 2005, pp.9-24. URL : id.erudit.org/iderudit/011375ar
- ▶ BELHOCINE, Mounya, « Le blanc à l'épreuve des rites funéraires dans *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar », in *Multilinguales*, N° 6, 2^e semestre 2015, pp. 25-39. L'intégralité de ce numéro est disponible en ligne à l'adresse de la revue : www.univ-bejaia.dz/multilinguales
- ▶ BONN, Charles, « Exil et ville identitaire : Paris et Constantine chez quelques romanciers algériens », disponible à l'adresse :

<http://www.limag.com/new/index.php?inc=iframe&file=Textes/Bonn/1998JerusalemVille.htm>

► BOUALIT, Farida, « *La Maison de lumière : chronique d'une histoire romancée* », in *Réflexions, analyses littéraires et linguistiques*, recueil de textes rassemblés et publiés par Foudil Cheriguen, Faculté des lettres et des sciences humaine, Université de Béjaïa, janvier 2002, pp. 111-115.

► BOUALIT, Farida, « Le chromotope de l'exil dans la production de Nabil Farès », dans Bonn, Charles (dir.), *Littératures des immigrations. 2) Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 55-64.

► BOUALIT, Farida, « *Le Blanc de l'Algérie* ou le miroir brisé de l'autobiographie d'Assia Djébar », dans Bererhi, Afifa (dir.), *L'autobiographie en situation d'interculturalité*, Tome II, Éditions du Tell, Blida, 2004, p. 339-348.

► BOUALIT, Farida, « L'écriture de l'insinuation et du trompe-l'œil de Mouloud Feraoun », *Synergies Algérie*, N° 13, 2011, pp. 19-30. Disponible à l'adresse : <https://gerflint.fr/Base/Algerie13/boualit.pdf>

► CHIH, Zineb, « *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar : de l'écriture autobiographique à l'écriture des cris », *Synergies Algérie*, N° 21, pp. 29-43. URL: <http://gerflint.fr/synergies-algerie>

► EL NOSSERY, Névine, « L'Esthétique du fragment dans l'œuvre phototextuelle de Leïla Sebbar », in *Nouvelles Études Francophones*, Vol.29, N°1, printemps 2014, pp. 70-81. URL : <https://muse.jhu.edu/article/576331>

► DJAÏDER, Mirelle et KHADDA Naget, « Nedjma : Quête d'identité et découverte d'altérité », in *Kalim. Langues et Littérature*, N°7 : *Hommage à Kateb Yacine*, Mars 1987, pp. 43-75.

► HARZOUNE, Mustapha, « Le roman algérien et les "identités meurtrières" », in *Hommes et migrations* [En ligne], N° 1298 : *France - Algérie, le temps du*

renouveau, 2012, pp. 96-109. URL : <https://www.cairn.info/revue-hommes-et-migrations-2012-4.htm>

► IDIR, Faïza, « La Kahéna, creuset de la quête de soi dans *La Kahéna* de Salim Bachi », in *Lettres et Langues*, Revue publiée par la Faculté des Langues Étrangères, Université Alger 2, N°13, Décembre 2016, pp. 193-215. URL : <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/68333>

► MOKADDEM, Yamina, « Génération du récit et stratégie de sens dans l'œuvre romanesque de Nourredine Saadi », dans Redouane Najib (dir.), *Diversité littéraire en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 235-249.

► NASRI, Zoulikha, « L'écriture fragmentaire de Jean Sénac », in *Synergies Algérie*, n° 12, 2011, p.243-254. URL : https://gerflint.fr/Base/Algerie12/zoulikha_nasri.pdf

► SAADI, Nourredine, « L'automachin, comme disait Aragon », in *3^{ème} Rencontre euro-algérienne des écrivains. L'autofiction dans la littérature contemporaine*, document en ligne, 2012, pp. 77- 90. URL : <http://eeas.europa.eu/culturalactivities>.

SANSON, Hervé, « Moins qu'une *Nahda*, plus qu'un " air de flûte" », in *Riveneuve Continents*, N°19, Printemps 2015, pp. 14-21.

7. Théories et critiques littéraires générales

a. Ouvrages

► ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits. Convergences critiques 2*, Blida, Editions du Tell, 2002.

► ACHOUR, Christiane, REZZOUG, Simone, *Convergences critiques : introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1995.

► BACRY, Patrick, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992.

► BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil [pour la traduction française], 1970 [1963].

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard [pour la traduction française], 2008 [1970].
- BARTHES, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1983.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- BENVENISTE, Émile, *Essais de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1955.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1997[1964].
- CALAS, Frédéric, *Introduction à la stylistique*, Paris, Hachette, 2007.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2003.
- CHERIGUEN, Foudil, *Essais de sémiotique du nom propre et du texte*, Alger, OPU, 2008.
- GASCOIGNE, David (dir.), *Le Moi et ses espaces. Quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, Caen, Centre de recherche « Textes/Histoire/Langages », 1997.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », N° 473, 2002 [1987].
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2005.
- GODARD, Henri, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

- ▶HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- ▶HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Droz, 1983.
- ▶HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1997 [1984].
- ▶JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard [trad.fr.], 1978.
- ▶JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010.
- ▶LANGENHAGEN, Marie-Aude, (dir.), *Les Puissances de l'imagination*, Paris, Studyrama, 2006.
- ▶MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.
- ▶MIRAUX, Jean-Philippe, *Le Personnage de roman : genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan, 1997.
- ▶MITTERAND, Henri, Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986, [1980].
- ▶RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- ▶ROBRIEUX, Jean Jacques, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin, 2005.
- ▶TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
- ▶TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, coll. « Agora », 2009, [1987].
- ▶THORNTON, Lynne, *La Femme dans la peinture orientaliste*, Paris, ACR Édition Internationale, 1994.

b. Articles

- BAGULEY, David, « *Germinal*, une moisson de texte », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, N°3, Mai-Juin 1985, pp. 389-400. URL : <http://www.jstor.org/stable/40529780>
- BEST, Janice, « Pour une définition du chronotope : l'exemple de "Notre-Dame de Paris" », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, N°6, Novembre-Décembre 1989, pp. 969-979. URL : <http://www.jstor.org/stable/40529926> .
- DEL LUNGO, Andrea, « *Seuils*, Vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », in *Littérature*, N°155, 2009/3, pp. 98-111. URL : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2009-3-page-98.htm>
- DUCHET, Claude, « " *La fille abandonnée*" et " *La Bête humaine*" : éléments de titrologie romanesque », in *Littérature*, N° 12, Décembre 1973, pp. 49-73.
- DUCHET, Claude, « L'illusion historique : L'enseignement des préfaces (1815-1832) », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, N° 2-3 : *Le Roman historique*, Mars-Juin 1975, pp. 245-267.
- DUCHET, Claude, « Le trou des bouches noires. Parole, société, révolution dans *Germinal* », in *Littérature*, N°24, 1976, pp. 11-39. Article disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1976_num_24_4_2054
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp. 115-180.
- MITTERAND, Henri, « Les titres des romans de Guy des Cars », in *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, pp. 89-97.
- KADIMA-NZUJI, Mukala, « Introduction à l'étude du paratexte du roman zaïrois », in *Cahiers d'études africaines*, Vol 35, N° 140, 1995, pp. 897-909. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1995_num_35_140_1885

8. Histoire, mémoire et identité

a. Ouvrages

- ▶ AÏT MESSAOUD, Rabah, BAÏRI Hand et SADI Hend (dir.), *Algérie arabe. En finir avec l'imposture*, Alger, Koukou Éditions, 2016.
- ▶ BENHABIB, Djemila, *L'Automne des femmes arabes*, Alger, KOUKOU Éditions, 2013.
- ▶ BEAU, Nicolas, LAGARDE, Dominique, *L'Exception tunisienne*, Paris, Seuil, 2014.
- ▶ CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1996.
- ▶ GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- ▶ GRANDJEAN, Pernelle (dir.), *Construction identitaire et espace*, L'Harmattan, Paris, 2009.
- ▶ MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, 2013 [1998].
- ▶ NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire : I. La République*, Paris, Gallimard, 1984.
- ▶ RICCEUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- ▶ STORA, Benjamin, *La Guerre invisible : Algérie, Années 1990*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001.
- ▶ STORA, Benjamin, *Les Mémoires dangereuses* suivi d'une édition de *Transfert d'une mémoire*, Alger, Hibr Éditions, 2016.

b. Articles

► BAKHAÏ, Fatéma, « Les Algériens et leur Histoire », in *Résolang*, Numéro spécial : *Dire, écrire, représenter, lire l'Histoire*, Novembre 2012, pp. 7-9.

URL : <http://sites.univ-lyon2.fr/résolang/>

► DRIS-AÏT Hamadouche, Louisa, « L'Algérie face au ‘printemps arabe’ : l'équilibre par la neutralisation des contestations », *Confluences Méditerranée*, N°81, 2012/2, p. 55-67.

URL : <http://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2012-2-page-55.htm>

9. Philosophie, sociologie et psychanalyse

a. Ouvrages

► BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Éditions Denoël, 1970.

► BOURDIEU, Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, Paris, PUF, 1958.

► DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

► FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou*, Tizi-Ouzou, Éditions L'Odyssee, 2010 [1913].

► JAQUET, Chantal, *Philosophie de l'odorat*, Paris, PUF, 2010.

► LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966.

► LACOSTE-DUJARDIN, Camille, *Des mères contre les femmes, maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, 1996.

► LE BRETON, David, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000.

► SLIMANI, Leila, *Sexe et Mensonges. La vie sexuelle au Maroc*, Paris, Éditions des Arènes, 2017.

► SOLNIT, Rebecca, *L'Art de marcher*, Paris, Actes Sud, 2002.

b. Articles et chapitres de livres

► COUDERC, Pascal, « L'angoisse de castration », article disponible à l'adresse : <https://www.psychoparis.com/les-troubles/langoisse/langoisse-de-castration/>

► FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », in *Sociétés*, N° 86, Avril 2004, pp.7-19. URL : <http://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-7.htm>

10. Entretiens et articles de presse

► CHAULET ACHOUR, Christiane, « Du réel à l'emblématique », suivi de « Entretien avec Nourredine Saadi », réalisé par Christiane Chaulet Achour et Tayeb Achour, *Algérie Littérature/Action*, N° 39-40, Mars-Avril 2000, pp. 230-237. Disponible à l'adresse : www.revues-plurielles.org.

► LAREDJ, Waciny, « Nourredine Saadi, *La Nuit des origines* : Le tragique complot de la destinée », publié dans *El Watan*, le 06/04/2006. URL : www.djazairess.com/fr/elwatan/39877

► SAADI, Nourredine, « Je suis un écrivain des lieux », Entretien accordé à Rachid Mokhtari, in *L'Est Républicain*, le numéro du 05/06/ 2010. URL : <http://rachidmokhtari.blogg.org/nouredine-saadi-entretien-je-suis-un-ecrivain-des-lieux-a117008328>

► «La fiction est le bonheur de voir des personnages naître sous ses doigts», Interview accordée à Bachir Aggour, in *Le Soir d'Algérie*, le numéro du 18/12/2008, p.10. URL : <https://www.lesoirdalgerie.com/pdf/2008/12/18/p10livres.pdf>

► OUEGHLISS, Abdelkader, « Entretien avec Samir Toumi » [En ligne]. URL : <https://www.babzman.com/entretien-avec-samir-toumi-auteur-de-alger-le-cri/>

11. Thèses et mémoires

- BELHOCINE, Mounya, *Les Modalités de traitement de l'Histoire dans quelques romans maghrébins : Loin de Médine d'Assia Djébar, La Mère du printemps de Driss Chraïbi, La Prise de Gibraltar de Rachid Boudjedra*, thèse de doctorat sous la direction de Farida Boualit, université de Béjaïa, 2014.
- BELHOCINE, Mounya, *Étude de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhaï*, mémoire de magister sous la direction de Charles Bonn, université de Béjaïa, Juillet 2007. URL : <http://www.limag.refer.org/Theses/BelhocineMagisterBakhai.pdf>
- BOUCHAKOUR, Mohamed Walid, *Les Vigiles de Tahar Djaout : Cartographie d'un roman urbain*, mémoire de magister sous la direction de Mohamed Ismail Abdoun, université Alger 2, 2013.
- BOUALIT, Farida, *Pour une poétique de la chromatographie : les cinq textes-programmes de Nabil Farès*, thèse de doctorat sous la direction de Claude Duchet, université Paris VIII, 1993.
- FORMOSO ASSUNÇÃO, Luisa, *La Femme fatale dans la littérature brésilienne*, thèse de doctorat sous la direction de Jacqueline Penjon, université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, 2015.
- IDIR, Faïza, *La quête de soi dans Le Chien d'Ulysse et La Kahéna de Salim Bachi*, thèse de doctorat sous la direction de Mohamed Ismail Abdoun, université Alger 2, juin 2018.
- ITTOO, Davina Sandiabye, *Les mythes bibliques dans l'œuvre d'Albert Cohen*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Schaffner, université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, Janvier 2015.
- LIMA DE IGLESIAS, Edyala, *Le labyrinthe en miroirs d'Eva. Le mythe de l'éternel féminin et l'anti-héroïne. Du roman au film : Camille/Le roman de Marguerite Gauthier et A hora da estrela/L'heure de l'étoile*, thèse de doctorat

sous la direction de Michel Marie, université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, 2014.
URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01158569>

►MECHERI, Lamia, *L'Écriture de l'histoire chez Salim Bachi*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Bayard, Université Paris 8- Vincennes-Saint-Denis, 2013.

►NASRI, Zoulikha, *La Poétique du morcellement dans l'œuvre de Nina Bouraoui*, thèse de doctorat sous la direction de Farida Boualit et Hervé Micolet, université de Béjaïa, 2011/2012. URL : <http://www.limag.com/Theses/Nasri.pdf>

►OURTIRANE-RAMDANE, Souhila, *Poétique du discours littéraire dans ses différents états artistiques : rapport écriture/peinture dans Une année dans le Sahel d'E. Fromentin et Femmes d'Alger dans leur appartement d'A. Djébar*, thèse de doctorat sous la direction de Farida Boualit et Denis Bertrand, université de Béjaïa, 2010.

►RAKOCEVIC, Robert, *Un espace dynamique ? Tensions de la spatialité dans la narration littéraire française, serbe et anglaise/anglophone des années 1980 à 2000*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Morel, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, 2012.

►TABTI-KOUIDRI, Fatiha, *La chanson algérienne des années 1990, un vecteur de contestation et de diversité*, thèse de doctorat sous la direction de Martine Abdallah-pretceille, tome 1, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, 2009.

►TIAN, Nina, *L'évolution de la figure de Salomé dans la littérature française du XX^e*, thèse de doctorat sous la direction de Mirelle Calle-Gruber et Dali Shen, université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, 2014.

► ZIETHEN, Antje, *Géo/Graphies : La Poétique de l'Espace (Post)Colonial dans le Roman Sénégalais et Mauricien au Féminin*, thèse de doctorat sous la direction de Alexie Tcheuyap, Université de Toronto, 2010. URL : https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33835/1/Ziethen_Antje_201011_PhD_thesis.pdf

12. Dictionnaires

- ▶ BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- ▶ CHEBEL, Malek, *Dictionnaire amoureux de l'Islam*, Paris, Plon, 2004.
- ▶ CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*, Paris, Éditions Albin Michel, 1995.
- ▶ CHEVALIER, Jean et GHEEBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- ▶ FERRÉ, Jean, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris, Éditions du Rocher, 2003.
- ▶ GERMAIN, Jean et HERBILLON, Jules, *Dictionnaire des noms de famille en Wallonie et à Bruxelles*, Bruxelles, Éditions Racine, 2007 [1996].
- ▶ POUILLON, François (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Éditions Karthala, 2008.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
Dédicaces	4
Sommaire	6
Introduction générale	9
Partie 1 : Les lieux et les objets aux seuils des textes : une présence significative	27
Introduction	29
I. Étude paratextuelle	29
I.1. Étude titrologique	31
I.1.1. <i>Un oued, pour la mémoire</i> : un titre spatio-temporel	33
I.1.2. <i>Alger, le cri</i> : la polysémie du titre-espace	39
I.1.3. <i>La Maison de lumière</i> : un titre spatio-objectal	42
I.1.4. <i>La Nuit des origines</i> : un titre allégorique.....	48
I.2. Étude des quatrièmes de couverture	52
I.2.1. La quatrième de couverture d' <i>Un oued, pour la mémoire</i>	53
I.2.2. La quatrième de couverture d' <i>Alger, le cri</i>	55
I.2.3. La quatrième de couverture de <i>La Maison de lumière</i>	57
I.2.4. La quatrième de couverture de <i>La Nuit des origines</i>	61
I.3. Étude des épigraphes	64
I.3.1. <i>Alger, le cri</i> : l'écriture du désir.....	64
I.3.2. <i>La Maison de lumière</i> : des épigraphes bibliques.....	67
I.3.3. <i>La Nuit des origines</i> : la femme en exil	70
II. Étude des incipit	74
II.1. <i>Un oued, pour la mémoire</i> : un début proleptique	76
II.2. <i>Alger, le cri</i> : une ouverture in <i>principio</i>	80
II.3. <i>La Maison de lumière</i> : un discours préfaciel	83
II.4. <i>La Nuit des origines</i> : le chronotope de la rencontre.....	87
Conclusion	93
Partie II : L'espace et le corps : expérience(s) (poly)sensorielle(s) et imaginaire(s) érotique(s)	95
Introduction	97

I. L'espace et les sens	98
I.1. L'espace sonographique	100
I.1.1 Pour une symphonie urbaine.....	100
I.1.2. Alger et Saint-Ouen : des espaces carnavalesques	105
I.1.3.L'imahinaire des voix/eaux souterraines : l'oued de Djaffar et des lionceaux.	110
I.2. L'espace et le regard	112
I.2.1. Miramar, espace liminaire	113
I.2.2. Constantine, ville-refuge.....	120
I.2.3. Le vieil immeuble de la rue en pente : un espace allégorique	125
I.3. L'espace olfactif	129
I.3.1. L'odeur de la mort	129
I.3.2. L'odeur de l'enfance	132
I.3.3. Les odeurs de Constantine	133
I.3.4. Le jardin De Miramar : « un jardin d'odeurs ».....	134
II. Pour une géographie du désir	136
II.1. Alger mythifiée, Alger démystifiée	136
II.1.1. L'étrangère au charme oriental.....	137
II.1.2. La femme fatale ogresse.....	143
II.1.3. Entre totem et tabou.....	149
II.2. Le corps féminin : une géographie de l'inceste	155
II.2.1. Poétique de la femme-Patrie.....	156
II.2.2. Abla, femme fatale à la jonction de l'Orient et de l'Occident	163
II.2.3. Blanche, Miramar et le déploiement de la métaphore filée.....	177
Conclusion	185
Partie III : Espace et quête de soi	187
Introduction	189
I. La liminarité de la femme-blessure	190
I.1. Quitter son pays pour la France ou l'expérience de l'exil initiatique.....	192
I.2. Le lit d'or : un lieu de mémoire et de renaissance	203
I.3. Le manuscrit des aïeux : un objet qui tue.....	210
II. Aïcha : un personnage resté en enfance	217
II.1. Le vieil immeuble de la rue en pente : un espace matriciel	217

II.2. La rue en pente : chronotopie et initiation.....	221
II.3. Aïcha et le complexe d'Ophélie	225
III. Marabout : l'homme-blessure, l'homme-lieu, l'homme-tronc.....	227
III.1. Une blessure onomastique	228
III.2. Exil et initiation au travail de la mine	232
III.3. Marabout, un conteur mutilé	242
III.4. La mémoire et la quête obstinée du père.....	247
III.5. La mère et ses substituts symboliques	250
III.6. Le jardin d'Eden : un espace symbolique	256
IV. Autofiction et quête de soi.....	260
IV.1. La métaphore de la ville-miroir	262
IV.2. L'écriture : un exercice cathartique	268
IV.3. Le labyrinthe : un espace mythique initiatique	270
IV.3.1. Émergence du mythe du labyrinthe	272
IV.3.2. Voyages et initiation	273
IV.3.3 Explorer le labyrinthe urbain : marche et vol	275
IV.3.4. Le labyrinthe et le désir du retour à la Mère.....	279
IV.4. La symbolique de la source.....	282
Conclusion	283
Partie IV : Espace sacré et désir de mémoire.....	285
Introduction	287
I. La nostalgie des Origines	288
I.1. L'Origine mythique d'Oran	288
I.1.1. Le mythe de l'Âge d'or : la nostalgie d'un Oran paradisiaque	289
I.1.2. Le mythe de la fondation d'Oran.....	294
I.2. La fondation de Miramar : une cosmogonie tragique.....	300
I.3. Alger et le mythe de la Terre-Mère	307
I.3.1. La mythification des cris de l'Histoire	307
I.3.2 Le serpent et le symbolisme régénérateur de l'Histoire.	310
I.4. Le mythe de l'Eau primordiale	313
I.4.1. L'oued de Djaffar et la déesse Mnémosyne	315
I.4.2. Ayn Al Ma : la source originelle	318
I.4.3. Les <i>chrachar</i> , source du cri	320

II. Les objets anciens : entre mythe et histoire	322
II.1. Saint-Ouen, ville des objets anciens.....	325
II.2. Création architecturale et héritage identitaire	334
III. Les mythes d'origine biblique	340
III.1. Le mythe de Babel	341
III.1.1 La « Babelgérie » : malédiction ou bénédiction ?.....	343
III.1.2. Saint-Ouen : une ville babélieenne	347
IV. L'écriture stratigraphique de l'espace : pour une cosmogonie de l'avenir	353
IV.1. Passé vs présent : les cris d'hier et d'aujourd'hui.....	356
IV.2.La revanche de l'oued.....	360
IV.3. La nouvelle guerre d'Algérie : une terrible violence recommencée.....	363
Conclusion	369
Conclusion générale	371
Bibliographie	380
Annexes	410
Annexe 1	411
Annexe 2	412
Annexe 3	413
Annexe 4	414
Résumé	415

ANNEXES

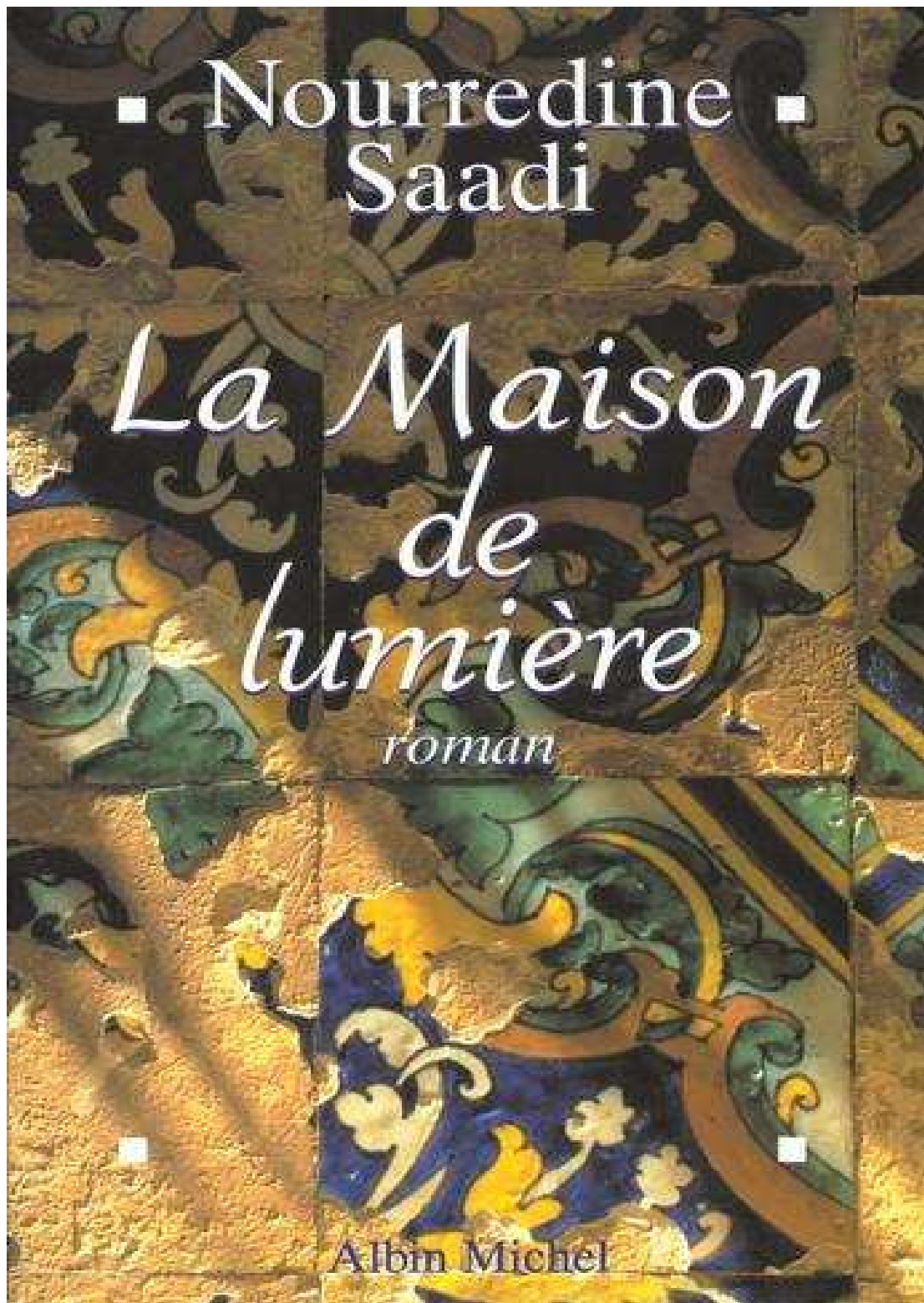
BAKHAÏ, Fatéma, *Un Oued, pour la mémoire*, Oran, Dar El Gharb, 2002 [1995].



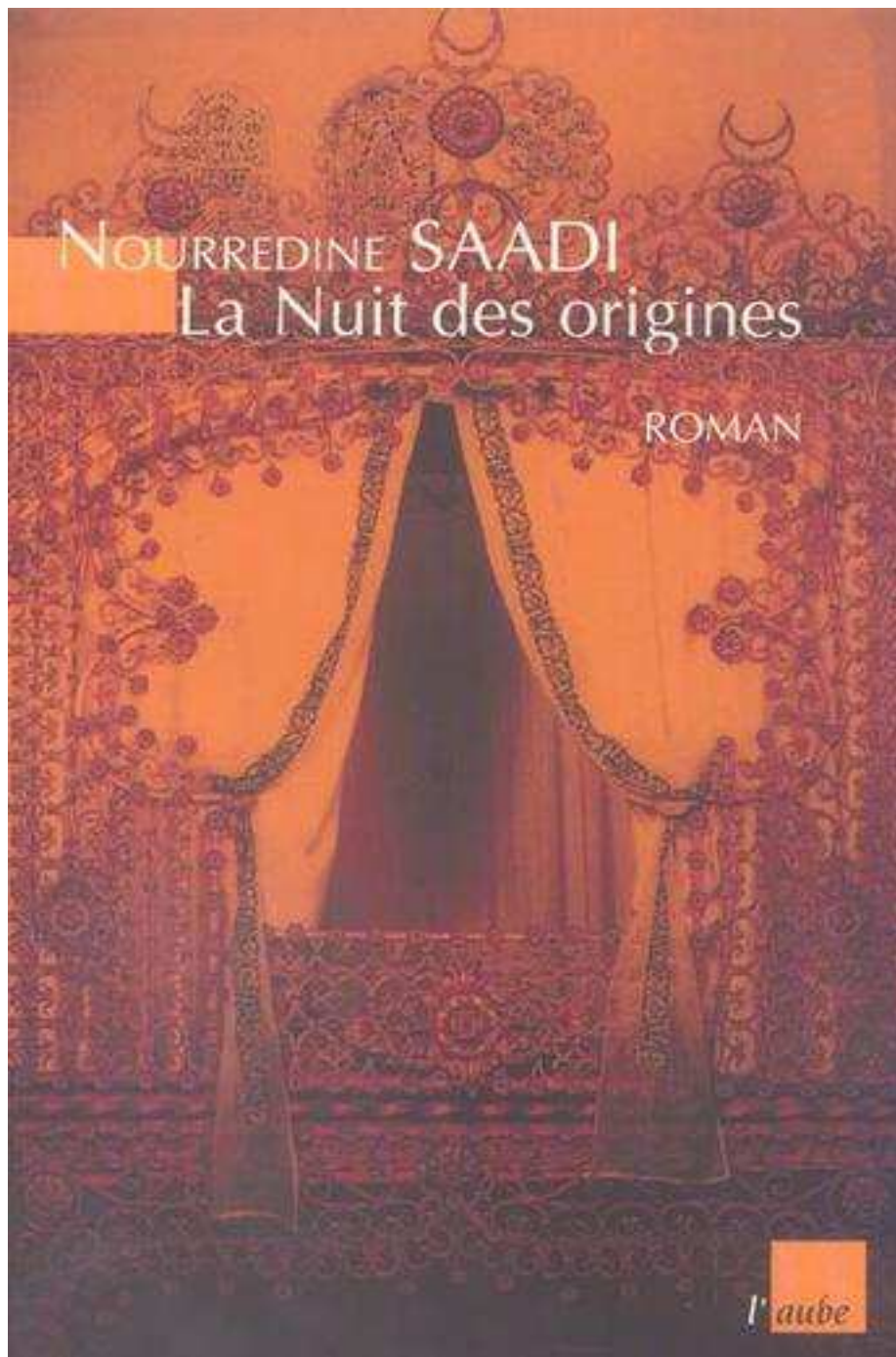
TOUMI, Samir, *Alger, le cri*, Alger, Éditions Barzakh, 2013.



SAADI, Nourredine, *La Maison de lumière*, Paris, Éditions Albin Michel, 2000.



SAADI, Nourredine, *La Nuit des origines*, Paris, Éditions de l'Aube, 2005.



RÉSUMÉ

Comme son titre l'indique, la présente thèse est consacrée à la poétique de l'espace dans la littérature algérienne francophone contemporaine. Les quatre parties qui la composent convergent vers un même objectif : démontrer l'importance de l'espace pour et à travers le texte littéraire, en tant qu'élément esthétique, enjeu diégétique, lieu de mémoire et support de l'identité individuelle et collective des personnages. Mais parler d'esthétique, de poétique ou de littéarité, revient d'abord à s'interroger sur les procédés scripturaux qui fondent et structurent cet imaginaire. Nous avons donc consacré tout notre travail à l'analyse de ces procédés structuraux internes aux œuvres. D'une partie à l'autre, il s'est révélé que la perception (poly)sensorielle, le déploiement massif des figures de rhétorique, le recours à l'intertextualité littéraire et artistique, la convocation d'un nombre important de mythes et la sollicitation fréquente de la mémoire individuelle et collective en sont les plus significatifs. À la fin de la thèse, nous avons retenu, de manière globale, que l'espace est un élément fondamental dans la structure narrative des œuvres analysées, partant de leur lisibilité : loin de s'y réduire à un simple décor, il contribue pleinement à la construction de leur univers fictionnel, dont il constitue la pierre angulaire, tant du point de vue narratif et esthétique, que symbolique et idéologique.

Mots clés : Espace, poétique, identité, mythe, mémoire, intertextualité, symbolique.

ملخص الأطروحة

يتمحور هذا البحث حول شعرية الفضاء في الأدب الجزائري الحديث المكتوب باللغة الفرنسية، من خلال دراسة حالة فطيمة بخاي، نور الدين سعدي وسمير تومي. سعينا من خلال تصميم خطة عمل مكونة من أربعة أجزاء لفحص المعالجة الممنوحة للأماكن الخاصة بكل نص، وطرق تكوينها، ووظائفها، ومحاولين في كل مرة إيضاح المعاني والرموز المرتبطة بها. أثبتت الدراسة بأن أهم التقنيات الكتابية التي تميز شعرية الفضاء في *واد للذاكرة، الجزائر، الصيحة، الدار المنيرة* و*ليلة الأصول* تتمثل في الاستعمال المكثف للبيان والبديع، الاهتمام بالانطباعات الحسية، اللجوء إلى التناص الأدبي والغني، توظيف عدد كبير من الأساطير والاستعانة بالذاكرة الفردية والجماعية. في النهاية، تبين لنا أن هناك فناً حقيقياً في تكوين الفضاء، عند بخاي، سعدي وتومي، والذي يعد قبل كل شيء جزءاً من التفكير العميق في الكتابة.

الكلمات المفتاحية: الفضاء، الشعرية، الهوية، الأسطورة، الذاكرة، التناص، الرمزية.