

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA
RECHERCHE SCIENTIFIQUE
Université frères Mentouri – Constantine 1 –
Faculté des lettres et des langues
Département de langue et littérature françaises



Université Frères Mentouri
Constantine 1

N° de série :07/D3C/2020

N° d'ordre :02/Fr/2020

THESE

Présentée en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat LMD

Spécialité : Littératures de langue française

Option : Littérature et analyse du discours

Intitulée

**Espaces et construction narrative dans
l'écriture de Rachid Boudjedra**

Présentée par : MAHDID Badreddine

Dirigée par le professeur ALIKHODJA Jamel

Membres du jury

Président : Pr Benachour Nedjma Université frères Mentouri Constantine 1

Rapporteur : Pr Alikhodja Jamel Université frères Mentouri Constantine 1

Examineurs : Pr Logbi Farida Université frères Mentouri Constantine 1

Pr Dakhia Abdelwahab Université de Biskra

Dr Ferchouli Fatma-Zohra ENS Sciences politiques Alger

Année universitaire

2019-2020

DEDICACE

Je dédie ce travail à tous ceux qui ont accompagné mon apprentissage et ma formation depuis mon enfance à ce jour.

Je dédie ce travail également à mon épouse, Maroua, pour tout ce qu'elle m'a donné. Elle est tout ce que je ne suis pas. Engagée, infatigable et insatiable, curieuse de tout et avide de connaissances nouvelles, elle m'a ouvert tous les horizons du monde. Elle a libéré ma parole prisonnière. Bien au delà de mes passions, nous nous sommes retrouvés sur des chemins que je ne soupçonnais pas dans une conscience plus profonde, car elle n'a pas de défaut et résume toutes les femmes du monde.

A mes parents, auxquels je dois mon éducation, le secret de ma force et ce beau cadeau de la langue française. Grâce à vous, j'ai appris très jeune à prendre le train de l'aventure, à faire le tour du monde la tête haute sans trébucher. Je suis devenu père mais je n'ai pas grandi, car vous êtes l'amour sucré qui habite le cœur de votre enfant et ses pensées.

Je dédie ce travail aussi à mes deux filles Mélina et Ayline, mes deux petites planètes qui ont éclairé mon univers et le parcours de la rédaction de cette thèse, l'une avec ses rayons de soleil et l'autre avec sa lumière de lune.

REMERCIEMENTS

Je remercie Dieu tout puissant et miséricordieux, pour avoir exaucé mon souhait d'arriver au grade de Docteur et de m'avoir donné la force et la patience d'accomplir ce travail.

La première personne que je tiens à remercier est mon encadreur le professeur Alikhodja Jamel pour ses orientations, sa confiance, sa patience, son aide et ses précieux conseils de père spirituel qui ont constitué durant toute la période de ma recherche un apport considérable et sans lesquels ce travail n'aurait pas pu être mené à bien.

Je ne manquerai pas de remercier, professeur Mme Benachour, pour son bel acte de présence, moral qu'il soit ou affectif, pour ses conseils et son encouragement. Je la remercie sincèrement pour nous avoir fait aimer la littérature et éclairé le chemin de nos recherches.

Qu'elle trouve dans ce travail un hommage vivant à sa haute personnalité.

Mes vifs remerciements vont également aux membres du jury pour l'intérêt qu'ils ont porté à notre recherche en acceptant d'examiner notre travail et de l'enrichir par leurs appréciation et évaluation.

Je tiens également à exprimer mes sincères remerciements à tous les enseignants qui nous ont encadré et qui par leurs compétences nous ont fait arriver à ce niveau.

‘Je suis artiste, pas intellectuel. Je ne pense pas beaucoup, j'essaye simplement d'innover.’

Rachid Boudjedra

Sommaire

Introduction	1
1^{ère} partie : L'espace et la construction narrative	
Chapitre I : évolution et émergence du concept de la spatialité.....	26
Chapitre II : la structuration de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra.....	45
Chapitre III : l'influence de l'espace sur la construction narrative.....	66
2^{ème} partie : l'espace et les techniques d'écriture modernes	
Chapitre I : l'écriture postmoderne chez Rachid Boudjedra	97
Chapitre II : la narrativisation de l'espace dans les récits de Boudjedra.....	112
Chapitre III : la spatialité et l'écriture en spirale	131
3^{ème} partie : le symbolisme le sens et l'espace narratif	
Chapitre I : de l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite.....	171
Chapitre II : les enjeux de l'espace dans la narration de Rachid Boudjedra.....	202
Chapitre III : l'intertextualité, vaisseau du voyage intertextuel.....	191
Conclusion.....	241
Bibliographie	251
Table des matières	257
Résumés	261

Introduction

La littérature maghrébine de langue française est l'ensemble de productions artistiques et esthétiques, dont les textes les plus érudits ont été écrits pendant la période coloniale et postcoloniale, dans des conditions difficiles et compliqués.

Durant ces deux périodes, les écrivains maghrébins d'expression française ont lutté par la parole et la plume et mis en scène le vécu des populations ayant énormément souffert et sacrifié pour l'obtention de leurs droits.

Après l'indépendance, les romanciers algériens sont restés attachés à l'époque de la guerre de révolution et avaient encore perduré, à travers leurs écrits, ses moments forts dans l'histoire et la mémoire des peuples, à l'exemple de l'écrivain Rachid Boudjedra, dont la plupart de ses œuvres font de la guerre de l'Algérie un élément central du récit.

Le texte romanesque est un important produit artistique et esthétique parmi les autres genres littéraires, car il s'ouvre sur un grand espace dont lequel se déploient une multitude de connaissances relevant de différents domaines.

En effet, une œuvre romanesque peut aborder différents thèmes et domaines, entre autres, les sciences humaines et sociales, notamment la culture et l'histoire, la psychanalyse, les sciences naturelles voire même les sciences juridiques et politiques.

L'œuvre romanesque peut également constituer un moyen pour répercuter les sujets de débats voire les questions d'actualité, tel que dans le roman *Printemps* de Rachid Boudjedra qui constitue un clin d'œil aux évènements du printemps arabe.

Le texte littéraire peut aussi contenir la critique de l'auteur et son jugement des évènements historiques, entre autres les grandes batailles, telle

que dans les œuvres de *La Prise de Gibraltar*¹ ou *La Bataille de Pharsale*², qui rapportent avec un œil critique les circonstances de ces deux événements et exposent, aux détails près, leur histoire et les lieux où ils se sont déroulés, et ce en vue d'élaborer à différentes stratégies narratives, poétique ou ludique notamment.

A souligner que l'évocation de l'espace narratif dans les récits littéraires s'avère souvent polysémique voire parfois poétique, telle que « la mer » dans le roman *Qui se souvient de la mer*, ce qui nous amène à déduire d'emblée l'importance de la spatialité et la valeur fructueuse qu'elle peut apporter dans une analyse des textes littéraires.

En effet, l'espace dans la narration se taille toujours la part du lion, du fait que toutes les actions du récit sont inscrites dans un espace et un temps qui leurs sont propres, notant également que l'espace narratif constitue chez la plupart des théoriciens « *le cadre matériel dont lequel évoluent les personnages* »³.

Autrefois, l'espace était le parent pauvre de la recherche littéraire, car il a été négligé et rarement étudié comme thème central dans la narration. Pourtant, il a beaucoup à avoir avec l'imaginaire, d'autant plus que chaque aspect de la narration a un rapport avec cet élément narratif.

Cependant, depuis le début du 20^{ème} siècle, l'espace narratif a été devenu l'une des pistes les plus intéressantes à investir dans les recherches modernes et c'est ce qui nous a poussé à mener notre recherche sur ce sujet.

Il est important aussi de signaler que le choix de l'intitulé de notre thèse a été élaboré de manière étudiée, du fait que le terme « espaces » est plus générique et peut regrouper un ensemble de signifiants comme : lieu, pays,

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, Paris, Seuil, 1987.

² Claude Simon *La Bataille de Pharsale*, Paris, Seuil, 1969.

³ <http://www.espacefrancais.com/notion/r.html#roman>

ville, localité, surface, endroit, place,... bref, tous ce qui relève d'un aspect topologique.

Dans le même contexte, ce terme est devenu un concept narratif à part entière, étudié par des grands critiques et philosophes tel que Gérard Genette dans *Figures II (ch. la Littérature et l'espace)*, ou Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*.

L'espace romanesque est un champ et une dimension topographique fictive qu'occupent les personnages et dans lequel leurs actes son en perpétuel mouvement. En fait, il est important de souligner à ce niveau qu'il existe deux types d'espaces que nous pouvons rencontrer :

D'abord, il se peut que l'espace soit un élément que l'on qualifie de "passif" dans le récit, car il accomplit seulement un rôle esthétique, à savoir la description des scènes, au point que les personnages et même les lecteurs l'oublient et ne lui prêtent pas attention.

Dans d'autres cas, certains espaces peuvent jouer un rôle principal dans le récit, grâce à leur présence prédominante, ou s'ils constituent parfois l'objet d'une quête. Exemple, dans le roman de Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, le héros Tarik admire tellement la ville de Gibraltar et ne cesse de l'imaginer et de rêver de la voir un jour au point de l'évoquer dans la plupart de ses sujets, car nous avons relevé ce constat dans la quasi-totalité des séquences narratives, à l'exemple de cet extrait :

« ... Gibraltar est mon phantasme central mais est-il croyable de vouloir visiter une ville étrangère parce qu'elle a était-tout simplement le point de départ de la conquête de l'Espagne voire de l'Europe par les armées arabes désignées par Tarik ibn Ziad ... nous étions alors en train d'arpenter

la ville et les environs de Gibraltar à la recherche de quelques traces ou ruines ou indices arabes ... »¹.

En fait, Tarik décida, à tout prix, d'aller un jour voir la ville de Gibraltar, car il voulait tant découvrir sa beauté et ce que les livres d'histoires racontent sur elle. En effet, Gibraltar a été, tout au long du récit, l'objet de quête du héros, jusqu'à ce qu'il décida un jour d'aller la visiter, ce qui a influencé les actes des autres personnages, et de manière générale l'acheminement et le déroulement de la narration.

Il n'est pas à montrer, à ce stade, la nécessité de prêter attention aux espaces ayant une portée symbolique, c'est le cas par exemple du roman d'Albert Camus *La Peste* qui, contrairement au titre de l'œuvre, symbolise, la paix, l'espoir et la nouveauté à travers des figures spatiales comme celle de la mer.

Nous pouvons attester qu'un récit est "ouvert" dans les cas où la narration comporte plusieurs espaces de différentes natures. Or, si la narration n'évoque pas assez de lieux, nous pouvons dire que l'œuvre relate un récit clos.

Rachid Boudjedra, l'un des romanciers réputés en littérature maghrébine d'expression française, est un écrivain qui accorde énormément d'intérêt à l'espace dans ses récits, faisant de cet élément narratif, parfois un actant, un objet de quête ou même un élément évocateur de réminiscences.

Le romancier cite dans ses œuvres diverses espaces et lieux comme : la maison paternelle, l'hôpital, le bureau du travail, le jardin,... et des villes arabes ou étrangères comme : Hanoi, Genève, Barcelone, Paris, Tlemcen, Constantine, Alger, Tunis, Gibraltar, ... ainsi que différentes étendues ou surfaces spatiales comme : le ciel, la mer, le désert, ... ce qui fait de l'œuvre de Boudjedra une production intéressante à étudier.

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, Paris, Seuil, 1987, p180.

Rachid Boudjedra, l'auteur et son œuvre

Rachid Boudjedra est l'un des écrivains d'expression française qui a vécu différentes époques importantes dans l'histoire de l'Algérie, à savoir la guerre de libération nationale, l'indépendance du pays et la révolution économique, la décennie noire, le printemps arabe et l'ère moderne.

Né en 1941 à Ain Beida (Oum El Bouaghi), où il a effectué ses études primaires en langue française, Rachid Boudjedra fut envoyé à Constantine puis en Tunisie (au lycée de Sadikia de Tunis) pour poursuivre ses études.

Après l'indépendance de l'Algérie, il revient à son pays où il entame des études en philosophie avant de les entreprendre à Paris où il obtient sa licence à l'université de la Sorbonne.

Il devint à partir de l'année 1964 enseignant dans un lycée, par la suite il participa à des séminaires dans différents pays du monde, ensuite il enseigna à l'université d'Alger avant d'être désigné à la tête de différents départements où il a été plusieurs fois chargé d'occuper différents postes, entre autre celui de conseiller au ministère de l'Information et de la Culture.

Entre temps, Rachid Boudjedra participait à la rubrique culturelle de la revue hebdomadaire *Révolution Africaine*, car depuis son jeune âge, il était contre la présence coloniale en Algérie du fait qu'il été engagé très tôt au Front de libération nationale (FLN), avant qu'il soit nommé lecteur à la SNED.

Son parcours de romancier débute avec l'écriture des poèmes, notamment avec son premier recueil intitulé *Pour ne plus rêver* (1965), publié aux Éditions nationales d'Alger, mais aussi avec des essais comme *Naissance du cinéma algérien* (Paris, Maspero, 1971).

Cependant, ce qui a fait de lui un écrivain connu à travers le Maghreb, c'est sans doute son talent dans l'écriture romanesque, plus particulièrement après l'apparition de son premier roman *La Répudiation*, édité chez Denoël en

1969, qui lui avait fait gagner un grand nombre de lecteurs. Ensuite ses productions littéraires se sont multipliées au fil des années, avec de plus en plus d'engagement.

La même maison d'édition publiera ensuite pour le romancier algérien : *L'Insolation* (1972), *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), *L'Escargot entêté* (1977), *Les 1001 années de la nostalgie* (1979), *Le Vainqueur de coupe* (1981), *Le Démantèlement* (1982), *La Macération* (1984), *La Pluie* (1987), *La Prise de Gibraltar* (1987).

Dans ses roman, il traite différents évènements qui se sont produits en Algérie durant les périodes avant et poste-indépendance, telle que la situation sociopolitique dans le roman *FIS de la haine* (1992), ou encore des comportements sociaux tel que le mode de penser, les mœurs et les traditions, dont il juge une grande partie d'entre elles d'archaïques.

Rachid Boudjedra s'en est pris aux pratiques socioculturelles musulmanes du pays de manière directe et s'est également opposé de manière implicite aux dirigeants du pouvoir, ce qui lui couta l'exile en 1965.

C'est alors qu'il commença une nouvelle aventure loin de son pays, où il prit plus de liberté et acquis plus d'expérience qui lui ont permis d'écrire *Pour ne plus rêver* et *Répudiation*, qui traitent de manière claire et poétique la vie en Algérie.

Dans ces premiers écrits, il rapporte incessamment les événements de son enfance, incarnée dans un personnage reflétant son caractère et sa vie personnelle.

Il garda, par la suite, la même démarche dans les autres romans, en faisant appel presque au même personnage principal dans chaque œuvre mais avec des prénoms différents.

En fait, le romancier met en scène un jeune garçon maltraité par son père et vivant dans des conditions difficiles, à savoir : la guerre, la mort de sa mère et de son frère, le comportement hostile des gens de son entourage...

Boudjedra est une personnalité qui laisse énormément de doute sur lui, car bien qu'il soit non-croyant, il fait appel au Saint Coran dans ses œuvres. Il est également connu par la démystification des vieilles croyances ancrées dans la société algérienne, entre autres celle des ancêtres glorieux, que l'écrivain les considère comme des gens qui ont failli quelque part.

Rachid Boudjedra ou *l'enfant terrible de la littérature algérienne*, est réputé pour son style dénonciateur et sa réflexion bouleversante. En fait, il ne brise pas seulement les anciennes mœurs de la tradition algérienne dans *La Répudiation*, *Le Démantèlement* et *L'Insolation*, mais aussi il insiste pour manifester ses idées même pendant la période de la décennie noire en écrivant les romans *La vie à l'endroit* et *Fis de la haine*.

La littérature de Boudjedra est celle du bouleversement ou mieux, de « la subversion » telle que la décrit Hafid Gafaïti, du fait que le romancier embroche même les plus grands événements de l'histoire les plus distingués et les plus connus, comme l'événement de la conquête musulmane en Espagne en l'an 92 de l'hégire, car il présente l'autre facette du général Tarik ibn Ziad, le conquérant arabo-berbère, qui a connu un mauvais sort à la fin de sa vie. Cette révélation est décrite par le romancier dans *La Prise de Gibraltar* en commençant par la remise en question de son fameux exorde.

« Depuis les dernières leçons de M. Achour le professeur d'histoire, je m'étais désintéressé de ce Tarik Ibn Ziad qui n'était même pas capable d'écrire cette harangue aux armées musulmanes, parce qu'il était numide, parlait berbère et ne connaissait pas un traître mot d'arabe. Qui n'aurait pris ni Gibraltar ni rien du tout sans Julien qui avait trahi les siens pour une histoire de fesses » (191).

Boudjedra se distingue aussi par son style d'écriture, car ses romans ne contiennent ni un début ni une fin de l'histoire, mais plutôt une forme de narration labyrinthique pleine de répétition où les personnages sont dispersés, chacun d'eux cherche l'issue et son objet de valeur.

La place qu'occupe Rachid Boudjedra dans la littérature maghrébine est importante, car il a publié quinze romans, ainsi que deux recueils de poèmes, et un grand nombre d'essais, notamment plusieurs écrits critiques et journalistiques.

Son style a suscité l'attention de beaucoup de critiques littéraires qui ont apprécié énormément sa poétique et son talent d'écriture. Parmi eux, Hafid Gafaïti qui a consacré deux ouvrages de critique littéraire¹ pour l'analyse des romans de cet écrivain.

L'expression et le talent de cet écrivain algérien lui ont permis de produire des œuvres importantes qui, non seulement ont fait l'objet de plusieurs travaux de recherche, mais ont été aussi traduites dans plusieurs langues, ce qui lui avait fait gagner beaucoup de lecteurs dans le monde. De ce fait, Rachid Boudjedra figure parmi les auteurs considérables, du fait de la richesse culturelle, littéraire et artistique qu'ils ont apporté.

En fait, quatre œuvres de ce romancier ont attiré notre attention, à savoir : *La Prise de Gibraltar*, *Timimoun*, *L'escargot entêté* et *Fascination*.

¹Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra – Une poétique de la subversion - Autobiographie et Histoire* - (Paris), l'Harmattan, 1999 et *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987.

Présentation du corpus

Avant de procéder à la présentation de la problématique de notre thèse, nous voudrions élaborer une présentation de chaque œuvre, en commençant par le roman *Fascination*.

Comme son nom l'indique, ce roman fascine déjà les lecteurs avec le jeu de prénoms énigmatique des personnages Ila, Lil, Lol, Lam, Ali et Ali bis, mais aussi par sa manière d'exposer leur périple à travers le monde notamment les différentes capitales et villes les plus réputées, entre autres : Moscou, Alger, Tunis, Paris, Pékin, Barcelone, Constantine, Hanoi, ...

« Et puis ce lieu de naissance que Lam n'a jamais pu élucider sérieusement, le vivant comme une humiliation ou une blessure. Comme s'il était né dans deux ou trois lieux différents. Et puis ce prénom, ou plutôt ce surnom dont l'unique voyelle variait au gré des caprices et des humeurs de son entourage, qu'il vivait comme une écorchure et qu'Ila n'avait jamais voulu expliquer, laissant, au contraire, le doute grossir... »¹

L'histoire de cette œuvre commence avant le déclenchement de la guerre d'Algérie. Ila était un propriétaire de chevaux de sang pur à Constantine. Lui et sa femme, Lil, n'ont pas eu d'enfants, alors ils ont décidé d'en adopter. D'abord ils ont eu deux garçons, Ali et Ali bis. Une fois devenus adultes, ces derniers quittent la maison avec quatre chevaux et ne sont jamais revenus.

« Ila fit une expédition en 1930, dans le désert de Gobi, pour aller acheter des chevaux mongols afin de les croiser avec ses propres chevaux de pure race arabe auxquels il avait consacré toute sa vie... Ali et Ali Bis avaient disparu avec quatre juments qu'ils devaient expédier du port de Bône vers Marseille ou Barcelone ou Gênes »²

¹ Boudjedra Rachid, *Fascination*, Paris, Grasset, 2000, p7

² Idem, pp 10-12

Ila adopta encore deux autres enfants de familles différentes : Lam, un garçon brave et courageux et Lol, une fille frivole et extravagante. La nuit du départ de Lam au maquis, Lol s'offre à lui et commettent tous les deux l'inceste.

« Lol, un peu garçon manqué...Ces yeux noirs et immenses. Ces robes très décolletées qu'elle confectionnait elle-même dans l'immense atelier de couture sur lequel elle régnait avec la participation active et la complicité de Lil. »

Pour Lam, c'était un péché qui le punissait chaque instant de sa vie. Ce qui l'a poussé à prendre la route vers l'inconnu et tenter d'oublier ce qu'il a fait, en s'aventurant dans les différentes villes du monde, cherchant une nouvelle vie, et de nouvelles personnes, mais en vain. Alors il s'engloutit dans l'alcool et sombre dans le trafic d'armes.

« Cette jambe droite devenue une source permanente de chaleur brûlante et insupportable ... mais cela ne diminuait pas vraiment son angoisse car chaque fois, la folle nuit passée avec Lol, la veille de son départ pour le maquis, surgissait violemment ... il aurait préféré mourir... » (pp108- 109), « une fois guéri et après avoir retrouvé toute la souplesse de sa jambe, Lam passa six mois à Moscou. Il apprit la langue russe et tenta de faire l'amour avec les moscovites, comme pour oublier Lol, comme pour oublier l'inceste ! En vain... parce que les consignes étaient strictes et que la résistance ne l'envoyait pas dans cette ville pour des raisons touristiques mais pour une mission délicate qui consistait à acheter des armes clandestinement et à les envoyer en Algérie en les faisant passer par le Maroc ... » (pp.140-175-176), « Mais Lam ne fut pas que malheureux à Barcelone. Il eut quelques moments de bonheurs et quelques bons souvenirs. C'est dans cette ville qu'il but de l'alcool pour la première fois de sa vie ; c'est là, aussi, qu'il enfreignit l'interdit coranique de manger du porc. C'est là, enfin et surtout, qu'il devint athée » (180).

Ce n'est qu'à partir du milieu du roman, que le lecteur parvient à comprendre la raison pour laquelle l'auteur a choisi de donner le titre de *Fascination* pour son œuvre.

En fait, en croisant les chevaux de pure race, Ila voulait obtenir un meilleur cheval qu'il pourrait appeler fascination, cependant les deux jeunes Ali et Ali Bis qui ont pris la fuite avec les quatre chevaux lui ont gâché cette occasion.

Pour leur pardonner, ou du moins, oublier leur trahison, Ila adopta une petite fille qui l'appela ainsi après leur partance : « *Depuis, Ila vivait avec, il s'empressa d'adopter une petite fille, Il la prénomma Inbihar (Fascination) du nom de la plus belle et la plus véloce jument parmi les quatre qui devaient être convoyées jusqu'au port de Bône* »¹

« *Nous avions escaladé les montagnes avec l'impression d'être passés, comme ça, d'un claquement de doigt, en un laps de temps si étroit, d'une vie d'élèves modèle dans un collège d'élite, nous étions quelques-uns dans ce cas au maquis, ... nous marchions, escaladions la rocaïlle, rampions sur le sol glissant et bourbeux, jusqu'à l'épuisement, et au-delà de l'épuisement jusqu'au chaos....* » (p.104)

Un jour, Lam revient à Alger, le jour même de l'indépendance où il rencontrât Ali à la Casbah, et c'est là qu'il apprit la mort d'Ila.

« *Lam était en extase non pas à cause de la foule qui l'émouvait ... mais à cause de cette ville d'Alger qu'il découvrait pour la première fois ... mais où (Alger) ni Ila qui lui avait souvent promis pourtant, ni Lol ne l'y avaient jamais emmené ! Avec ce port donc (en comparaison avec celui de Bône, qu'il connaissait bien, un peu minable, un peu plat) comme un rajout insupportable, voire douloureux ... ce port là, Lam le découvrait avec étonnement, ... ainsi il*

¹ Idem p15

se disait au fond, même le port de Barcelone ne l'avait pas tellement impressionné ... » (pp 202-205).

Le deuxième roman est celui de *La Prise de Gibraltar*. L'histoire de cette œuvre est constituée de deux parties essentielles, l'une parlant de la bataille de Gibraltar, et la seconde de la vie du héros, Tarik, pendant et après la guerre d'Algérie.

Dans ce roman, l'auteur fait dérouler les deux événements, en corrélation, les unit parfois en une seule scène, par le biais de la comparaison et les disperse dans d'autres scènes pour garder à chacune sa spécificité.

« Jaune donc à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar et portant leurs cavaliers envoyés en éclaireurs, à l'avant-garde des troupes restées à l'arrière, ... Depuis le jour de sa disparition (ma mère), l'odeur de sa mort ne m'avait jamais quitté ... lorsque les soldats nous tombèrent dessus par surprise... il leva la canne en bois d'ébène et me frappa ... j'étais en sang, mais je ne dis pas un seul mot... le sang suintait de mes vêtements, je tins bon, me disant y a même pas maman à qui je pourrais me plaindre... »¹

Dans cette œuvre, le romancier effectue un jeu de basculement de l'axe temporel, mêlant le passé au présent. Le passé représente l'histoire des arabo-berbères et le présent expose la vie du personnage-narrateur, plus particulièrement son enfance pleine de violence, causée d'une part par les atrocités du colonialisme et d'autre part, par le comportement de son père qui était très sévère.

L'enfance du jeune garçon était dominée par la relation solide entre lui et ses amis : Chems-Eddine et Kamel, ainsi que la passion qu'ils avaient pour le célèbre personnage mythique Tarik ibn Ziad.

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987, pp. 14-16-228-264.

En effet, il représentait pour eux une figure célèbre de guerre, un inoubliable commandant et un symbole de fierté.

Un amalgame de sensations : violence, intolérance, colère, revendication, devoir, désir, courage, peur, etc. Malgré cela, le jeune Tarik parvient à s'échapper de la folie et remet en question tous les obstacles et les malheurs de sa vie qu'il n'avait toujours pas compris.

Cet état de fait a contribué à l'élaboration d'une forme d'un nouveau récit plutôt qu'une conclusion, tel un voyage sans fin, à la manière des écrivains du Nouveau Roman, car l'auteur conclue son roman ainsi : « *mais où donc est l'issue ?* »¹.

Le troisième roman, *Timimoun*, narre les événements et la vie d'un pilote de chasse qui a grandi à Constantine et eu une enfance douloureuse en raison de la mort tragique de son frère, ainsi que la mésentente entre lui et son père.

Ces conditions l'ont poussé à manifester sa peine et à faire sortir sa gêne en buvant de l'alcool et en fumant du kif pour oublier ses problèmes qui se sont aggravés de plus en plus le jour où il était renvoyé de l'armée.

« Pendant quelques années j'ai sillonné le désert, tout seul, à bord de mon car Extravagance, y dormant, y mangeant et m'y soûlant. Jusqu'au jour où l'armée de l'air me coupa la petite pension que j'avais obtenue lors de ma radiation du corps des pilotes de chasse. C'est à ce moment là que je suis devenu guide touristique. Au début j'étais très réticent de livrer le Sahara à des touristes autochtones qui y viennent pour être heureux ». (p. 68)

Alors, il décida d'aller à Genève et acheta un bus pour transporter les passagers au Sahara dans le but de trouver un équilibre dans sa vie. Un jour, quand il était en route vers le sahara, il eut un sentiment étrange, celui d'une affection pour une jeune femme qui s'asseyait derrière son siège : « *Elle, était vraiment dedans. De plain-pied. A chaque halte, à chaque visite, elle devenait*

¹ Idem, p311.

plus transparente, magnétique, exorbitante. Ses yeux changeaient de couleur. D'un bleu à l'autre. Du plus délavé au plus noir. D'un violet à l'autre. Du plus clair au plus foncé. Elle attirait tout à elle : les gens, les ruines, les ksour, les casbahs, les oasis et même les chats qui se prélassaient dans les jardins des hôtels où nous passions, parfois, la nuit. Mais elle gardait ses distances. »¹

Par la suite, il commençait à se poser des questions sur l'émergence de ces sentiments : *« Pourquoi elle et pourquoi maintenant? Pourquoi c'est à quarante ans que cette drôle de maladie qu'est l'amour me tombe dessus? Au moment où je ne m'y attendais pas. J'avais l'impression d'avoir terminé ma vie, le jour où j'ai acheté ce vieux car à Genève. J'avais en fait décidé de m'enterrer dans le Sahara. Tant qu'à faire! Il valait mieux mourir dans ce désert qui m'a toujours fasciné parce que méchant, dur et invivable plutôt que dans une de ces villes atrophiées, surpeuplées et agressives. Le désert est mon mode de suicide ».*²

Le quatrième roman, *L'Escargot Entêté* décrit la vie d'un homme timide et enfermé, chargé de l'extermination des rats dans sa ville. Ce personnage principal utilisait des petits bouts de papiers pour noter ses constats, ses pensées et ses secrets intimes. Une activité qui l'avait obsédé au point qu'il avait cousu plus de vingt petites poches dans sa veste pour conserver ses notes.

« Avec le nombre des poches que j'ai... une vingtaine en moyenne, plus une poche secrète que je change de place au gré des fluctuations humaines. On ne sait jamais. Méfiance. (p.22)... voilà une petite phrase à dissimuler dans la poche secrète ... mais c'est un jeu qui me passionne et j'y passe des heures ... (p.23) »

Le héros de cette histoire se rendait chaque jour de sa maison à son bureau de travail dans un bus de transport public et rentrait le soir sans avoir parlé à une personne durant toute la journée. Son plaisir était de constater les

¹ Boudjedra Rachid, *Timimoun*, Paris, Folio, 1995, p.22.

² Idem, p.50

comportements des gens et de noter toutes les pratiques qui lui paraissent étranges.

« Je vis seul. Je n'ai pas d'amis... je vis, chez moi, dans la béatitude du silence... les gens ne s'en aperçoivent pas. Je devrais le noter sur un petit bout de papier et le mettre dans la poche des émois. Ce n'est que la nuit très tard que je mets en ordre les notes de ce genre (p. 46)».

Quand il rentrait chez lui, il relisait ses mémentos et se remémorait tous les instants de sa journée en vue d'analyser les attitudes des gens qu'il avait croisé.

Ensuite, il descendait à son laboratoire pour reprendre les recherches effectuées sur les rats ainsi que pour élaborer un antidote capable de les exterminer : *« ... A midi, je ne sors pas pour manger. Je m'enferme dans le laboratoire pour mon plaisir. Je reste des heures à regarder les rongeurs parcourir des labyrinthes et décrire des arabesques dont l'abstraction rend l'air comme vertical. (p26) »*

La présence d'un animal intrigant, incarnée dans l'escargot, figure comme une personnalisation des situations d'inquiétude et de mystère dans cette œuvre. Ce gastéropode, qui faisait son apparition et se montrait chaque jour, gênait le personnage principal de ce roman chaque fois qu'il le rencontrait dans son chemin.

«... l'idée que je peux le rencontrer en sortant de chez moi me rend nerveux..... (p.9) ... Je ne veux pas pensé à ce que j'ai vu ce matin. Il était là. Dans l'herbe rase du jardin, tapis avec ostentation. En position de combat. Cornes croisées. J'ai fait semblant de ne rien voir. Couru vers la station... (p.15)... Je n'aurais pas dû sortir. Maintenant, c'est trop tard. Il m'a vu et il m'a suivi. ... (p.38) Je me suis fait de la méfiance un principe de vie. Seul moi suis vigilant (p.26)... ».

La description de l'apparence de l'escargot dans ce roman se prête pour celle d'un détracteur ou d'un actant dangereux qui menaçait le personnage principal. De ce fait, ce dernier se méfiait de lui, surveillait ses mouvements et n'arrêtait pas de se posait de questions sur sa présence et son insistance.

« Je me sentais alerte. C'est à ce moment-là que je l'ai aperçu qui avançait derrière moi. Je ne me suis pas arrêté. Il a continué à me suivre. J'ai accélérer le pas et j'ai eu l'impression qu'il faisait de même... je n'ai plus voulu me retourner jusqu'à chez moi... (p.34) ».

Par ailleurs, le narrateur évoquait également et de manière incessante plusieurs espaces, et des allers-retours entre la maison, le bureau et le laboratoire, mais les plus intéressants seraient certainement ceux de l'espace virtuel de la pensée du personnage principal et la ville souterraine menacée par les rats.

*« J'ai longtemps réfléchi avant d'aller rendre visite à mes rongeurs... Tout ce qui est vital à la ville est sous ma responsabilité : le port, le gazoduc, les silos, les châteaux d'eau et les fondations...(27)... Je reste chez moi ... (31)... d'ailleurs le vrai danger pour le gazoduc qui passe sous la ville, c'est le surmulot (*rattus norvegicus*) capable de perforer l'acier. Lui et le rat noir (*rattus rattus*)... (33)...Je suis sorti faire quelques courses, ...(34)... le vieux rat, lui, me fait de la peine, Ce n'est pas lui qui ira faire des dégâts dans les silos où on engrange les réserves de grains de la ville ni endommager le gazoduc qui vient du désert... (p.40)... Il n'ya qu'au bureau que j'ai les veines rongées...(46)... aujourd'hui, je suis arrivé à l'heure à mon bureau...(53) ».*

Justification du choix du corpus

Bien avant la désignation de l'objet de recherche de cette thèse, nous avons opté pour la sélection des quatre romans de Rachid Boudjedra pour leur portée sémantique consistant à mettre au centre de la diégèse certaines polémiques sociales d'actualité par le biais d'une poétique de l'absurde et ce à travers l'exploitation et l'exploration des lieux et espaces.

Le choix de ces œuvres, dont le récit évoque différentes périodes dans le temps, nous a été dicté par l'ambition de mettre au point une étude analytique des espaces à travers différentes époques qui servira d'approche interprétative permettant d'élucider les enjeux et stratégies narratives de ces romans.

La sélection de ces romans s'est faite également en fonction de l'originalité de l'étude. En effet, notre choix a été porté pour ces œuvres du fait qu'elles n'ont fait l'objet de travaux de recherche sur l'espace narratif auparavant, d'autant plus que ce principe se prête à la création artistique et la nécessité d'ouvrir des voies nouvelles.

Privé de son propre espace de prise de parole, Rachid Boudjedra, a choisi de recourir à l'exploitation des espaces narratifs comme support de la création littéraire dans ces romans, ce qui lui avait permis d'acquérir une certaine liberté d'expression, d'où d'ailleurs l'intérêt que nous avons porté pour le choix des œuvres de ce corpus en vue d'étudier notamment "la fonction poétique de l'espace", "le non-dit" et "les voix qui s'élèvent à travers la narration".

Dans cette perspective, nous allons effectuer dans un regroupement des espaces des romans de notre corpus en vue de les étudier et afin d'extraire une figure spatiale globale de chacune dans le but de comprendre la visée sémantique de chaque œuvre, car cela nous aidera à comprendre la poétique de l'espace dans l'écriture romanesque de Rachid Boudjedra.

Les composantes principales du corpus de recherche

A la lumière des données fournies lors de la présentation des œuvres de notre corpus, nous avons souligné de nombreux éléments importants à analyser qui ont suscité notre intérêt et nous ont poussé à choisir ces romans de Rachid Boudjedra.

A travers nos lectures, nous avons essayé de rassembler ces éléments et d'établir un constat général qui nous a mené à relever deux éléments importants, à savoir une utilisation redondante des lieux et un lien fort entre les événements et l'endroit dans lequel ils se sont déroulés, notant que le deuxième élément constitue une piste intéressante à examiner, notamment la relation personnage, espace et narration.

En vue d'étudier les facteurs de raccord de ces liaisons, nous avons envisagé d'abord de relever les autres aspects de base et les structures importantes dans ces romans de Rachid Boudjedra et ce, en établissant une caractérisation de l'écriture du romancier afin de dresser des sentiers battus pour l'analyse de notre problématique.

Hafid Gafaïti, critique algérien et auteur de plusieurs travaux sur Boudjedra, décrit l'écriture de ce romancier dans l'extrait suivant :

*« ... cette écriture exubérante, spiralée et de manière obsessionnelle, répétitive mais évolutive est structurée par un nombre de raccords qui sont les liens de cohésion du texte. »*¹

La plupart des textes de Boudjedra, disait-il, interviennent comme une *« réaction contre les mauvaises traditions et les vieilles croyances »*², de même que pour les difficultés de la vie quotidienne ainsi que d'autres pratiques mystiques que l'auteur n'a cessé de démystifier dans ses ouvrages.

¹ Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra – Une poétique de la subversion - Autobiographie et Histoire* - (Paris), l'Harmattan P.45

² Idem, p.85

En effet, nous pouvons dire que son écriture est celle de la contestation. L'exemple le plus répandu en est celui du mythe des ancêtres glorieux qui demeureront, selon lui, à jamais de fausses idées, bien qu'elles soient ancrées dans la tête des gens.

De ce fait, la production Boudjedrienne représente, d'une manière générale, une réaction contre la pensée sociale et politique en Algérie.

En effet, nous avons relevé à maintes reprises dans les romans de notre corpus et de *L'escargot entêté* plusieurs formes de questionnement et de polémiques sur les espaces cités, comme le chantier avec la nouvelle grue jaune des travaux publics, l'école coranique et la ville de Gibraltar dans *La Prise de Gibraltar* de Timimoun, les minarets de la mosquée entre le passé et le présent, etc.

“Écriture subversive” ou encore du “bouleversement”, dit Hafid Gafaïti, du fait qu'elle prend la forme d'une contestation et d'une révolte, non seulement contre le mode de vie des gens, les vieilles croyances ou les nouvelles tendances, mais aussi contre la forme d'anciens édifices ou de la nature de leur mode urbain. C'est pour cela que nous trouvons plusieurs questions et polémiques sur les espaces cités, comme le chantier avec la nouvelle grue jaune des travaux publics, la ville de Gibraltar entre le passé et le présent, ...

Nous avons constaté de manière générale, une forte présence redondante de l'espace narratif dans les quatre romans de notre corpus contrairement aux autres œuvres de Rachid Boudjedra, notant que cette domination marque l'importance de cet un élément dans l'écriture romanesque, et pourrait constituer un facteur clé pour l'analyse des œuvres de ce romancier.

A titre d'exemple, dans l'œuvre *Fascination*, nous avons remarqué que la figure spatiale est incarnée essentiellement dans la description des villes et des capitales visitées, alors que dans le roman *La Prise de Gibraltar*, il est

question de la présentation du portrait des surfaces et le champ de bataille lors des affrontements et des guerres citées.

Dans le roman de *Timimoun*, la galerie de l'œuvre est représentée dans le voyage vers le sahara algérien à travers lequel on nous fait découvrir des espaces hallucinants, tout au long du trajet pris par le personnage principal de la capitale Alger jusqu'à la ville de Timimoun.

Le personnage narrateur de l'œuvre *L'Escargot Entêté*, expose plusieurs espaces en cascades, tel que : le laboratoire, la maison, le bureau du travail, la mer, les gazoducs ..., tout en essayant d'établir de manière poétique un lien entre eux.

Nous avons remarqué chez l'écrivain Rachid Boudjedra une pratique rédactionnelle à laquelle il accorde énormément d'intérêt, celle de faire de l'espace un élément important dans l'élaboration du nœud du récit dès le début des quatre romans choisis. Ce fait laisse entendre que le romancier a besoin d'ouvrir son récit avec une description du paysage narratif afin de mieux préparer le parcours des événements.

Dans le roman *La Prise de Gibraltar*, l'écrivain emploie, d'emblée dans la première page, la couleur jaune de la grue du chantier comme un moyen qui pourra servir de référence au champ de la bataille de Gibraltar, ce qui va constituer, tout au long du roman, le lieu le plus cité voire même l'élément central du récit.

De ce fait, l'espace dans les œuvres de Rachid Boudjedra porte à réfléchir et nous pousse à poser plusieurs questions, notamment sur la manière avec laquelle ce romancier l'utilise pour élaborer des figures spatiales, ainsi que le rôle très important qu'il joue dans son influence sur le déroulement des événements du récit, mais aussi son rapport avec les autres éléments de la narration.

Le point de départ de cette recherche est un constat relevé dans les œuvres de notre corpus : celui du rôle considérable que le romancier donne aux espaces et lieux (villes, pays, endroits...) au point où il en fait un thème principal dans son texte romanesque en sus de la fonction poétique de l'usage répétitif de l'espace ainsi que son importance dans l'élaboration d'une stratégie scripturaire spécifique.

Nous avons également souligné que l'espace influe souvent sur la narration et plus particulièrement sur le déroulement des événements de l'histoire du récit dans les œuvres de Boudjedra.

De ce fait, les espaces ne sont pas évoqués arbitrairement dans le récit, d'où l'importance de l'étude de l'espace qui s'avère très fructueuse si l'on prend en considération, entre autres, le cas de la construction narrative qui change en fonction de l'espace cité.

Tous les constats relevés et les hypothèses formulées précédemment versent dans un même centre d'intérêt principal, celui de chercher à comprendre la particularité de la disposition de l'espace, (dont le rôle ne se limite pas seulement à un travail esthétique), et son influence sur l'écriture narrative de Boudjedra.

En d'autres termes, comment se déploie le fonctionnement de l'entreprise espace-narration dans un récit à configuration culturelle et sociopolitique à travers différentes époques ?

Face à une technique de rédaction narrative particulière, nous avons envisagé d'analyser la nature de la relation espace/construction narrative au sein d'une entreprise scripturale complexe de Boudjedra, et ce en vue de comprendre si ce rapport contribue-t-il à apporter un effet de réel aux événements narratifs du récit ?¹

¹ "Le roman est un mensonge qui dit toujours la vérité" - Jean Cocteau -

En effet, ces questions qui ont contribué à élargir la perspective de notre recherche et ont éclairé le champ de notre étude, nous ont également permis d'arriver à formuler la problématique majeure de ce travail, à savoir : quels sont les modalités d'influence de l'espace sur la construction narrative dans la production de Rachid Boudjedra et dans quels enjeux s'inscrit la narrativisation de l'espace ?

Dans ce cas, quelle est la valeur que donne Rachid Boudjedra à la réalité dans ses récits ? Est-ce que l'espace narratif joue réellement un rôle dans l'accomplissement du processus de la production d'un effet de réel dans son récit ?

Nous nous trouvons, en effet, face à un volet important dans notre recherche, celui de la construction du sens et la structure élémentaire de la charpente sémantique qui nous mène à formuler les interrogations majeures dans cette partie de recherche à savoir : Comment l'espace narratif participe-t-il à la production d'un effet de réel dans le récit de Boudjedra ? Et pourquoi l'auteur l'emploie-t-il pour réaliser une telle rhétorique ?

Après avoir préparé le terrain de l'étude de cette problématique, il est plus clair et plus aisé de projeter les lignes directrices du plan de notre recherche.

De ce fait, nous allons appuyer cette recherche par les analyses des chapitres précédents qui traitent la nature de l'espace. Ensuite nous examinerons les figures spatiales du récit et nous dégagerons les enjeux de ce processus littéraire à l'aide des outils analytiques de l'approche sémiotique.

A la lumière de ce questionnement éminent, nous allons aussi procéder, en premier lieu, à une étude approfondie de l'espace dans tous ces cas de figures et dans ses différentes situations dans les récits de Boudjedra et ce, en vue de comprendre la manière avec laquelle la narration le prend en charge.

L'objet de notre recherche consiste principalement dans l'étude de deux importants piliers de la production romanesque : l'espace et la narration, ainsi que le rapport qui les entretient et l'apport de l'évocation de l'espace pour la narration.

Pour ce faire nous devons passer par une étude épistémologique de l'espace ainsi que celle de la narration avant de passer à l'étude de l'entreprise espace/narration.

Dans la première partie, nous allons effectuer au premier chapitre une recherche minutieuse sur l'espace narratif en essayant d'abord de rassembler et analyser plusieurs définitions proposées par les critiques littéraires et les spécialistes de la narratologie.

Par la suite, nous procéderons à une étude comparative de la disposition de l'espace narratif dans les anciennes et les nouvelles productions littéraires afin d'établir une étude de l'évolution de l'espace narratif au fil du temps, ce qui nous permettra de comprendre la raison pour laquelle les critiques littéraires contemporains qualifient la spatialité de "concept".

Ensuite nous ferons appel à différentes études, notamment celles des ouvrages théoriques, des articles, des thèses et essais qui ont un rapport avec ce thème, ainsi que les travaux qui ont été effectués sur l'espace narratif et ce pour étayer notre recherche.

Par la suite nous passerons à l'étude de l'évolution de l'espace narratif à travers le temps pour mettre en évidence les étapes de l'émergence de l'espace en tant que concept

Dans le deuxième chapitre, nous allons tenter d'étudier la structuration de l'espace en cherchant à comprendre la manière avec laquelle l'espace narratif produit un effet de réel dans l'œuvre boudjedrienne et si le vécu de l'auteur constitue une source d'inspiration dans l'élaboration de la

construction narrative. A la fin de ce chapitre nous analyserons le style de Rachid Boudjedra notamment son inspiration des maîtres du Nouveau roman.

Dans le troisième chapitre, nous allons étudier l'influence de l'espace sur la construction narrative en passant par le statut de l'espace dans la narration de Rachid Boudjedra et le rapport espace-temps dans le roman *Timimoun* pour arriver à comprendre comment les différents genres de l'espace influent sur la narration ?

A noter que dans cette partie, allons faire appel aux travaux de Denis Bertrand sur la sémiotique dans son ouvrage *L'espace et le sens* en vue d'appuyer l'étude de la structuration de l'espace dans la narration ainsi que l'influence de l'espace sur les évènements du récit.

Dans la deuxième partie, nous allons commencer le premier chapitre, l'écriture postmoderne chez Rachid Boudjedra, par l'explication de ce mode de réflexion moderne ainsi que ses caractéristiques et sa contribution dans l'évolution de l'écriture narrative.

Dans le deuxième chapitre, la narrativisation de l'espace, nous allons analyser le paysage topographique dans les séquences narratives des récits de Rachid Boudjedra ce qui va nous mener également à l'analyse interprétative des ses œuvres.

Pour apporter des réponses à la problématique de l'inscription de l'espace dans le récit nous allons faire appel aux travaux de plusieurs critiques et essayistes, tel que Jaap Lintvelt ou Stenzl, Glenda Wagner, J. Weisgerber, Robert Rakocevic, Maurice Blanchot, Gaston Bachelard, Bertrand Westphal et Gérard Genette.

Dans le troisième chapitre, l'écriture en spirale et l'espace narratif, nous allons faire appel à la psychanalyse de Freud, pour expliquer le processus de déclenchement des souvenirs du passé et le réveil des émotions intériorisées et incontrôlables et ce pour comprendre la pratique obsessionnelle de la

répétitivité ainsi que les fantasmes qui font dérouler les histoires dans un mécanisme spiralaire.

En effet, nous allons étudier successivement le caractère de l'écriture narrative de Rachid Boudjedra, le mode de fonctionnement de l'écriture en spirale et en dernier lieu le rôle du processus spiralaire.

Dans la troisième partie nous entamerons le premier chapitre, de l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite, par examiner de manière lucide la spatialité dans sa dimension poétique et non pas descriptive afin d'élucider le sens de la construction narrative.

Pour cela nous allons faire appel à la sémiotique qui constitue un outil théorique adéquat pour l'interprétation des enjeux de l'espace, notamment celui de l'effet de réel.

En dernier lieu, nous étudierons dans le troisième chapitre la manière avec laquelle l'espace peut constituer un vaisseau imaginaire pour le voyage littéraire à travers le recours à l'intertextualité.

1^{ère} partie

L'espace et la construction narrative

Chapitre I

Émergence évolution et du concept de la spatialité

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

Dans cette partie, nous allons effectuer une recherche minutieuse sur l'espace narratif. Pour cela, nous allons rassembler et analyser plusieurs définitions proposées par les critiques littéraires et les spécialistes de la narratologie afin de mieux aborder la question.

Par la suite, nous procéderons à une étude comparative de la disposition de l'espace narratif dans les anciennes et les nouvelles productions littéraires afin d'établir une étude de l'évolution de l'espace narratif au fil des temps.

Le fait d'étudier l'espace et son rôle dans plusieurs textes narratifs de différentes époques nous mènera à comprendre la raison pour laquelle les critiques littéraires contemporains qualifient la spatialité de "concept" plutôt qu'un composante descriptive du récit ou un élément constituant du texte littéraire.

Nous allons également faire appel aux différentes études, notamment ouvrages théoriques, articles, thèses et essais, qui ont été effectués sur ce sujet afin d'étayer notre recherche, notant que l'intérêt qu'ont donné ces chercheurs pour l'espace narratif démontre d'emblée l'importance de l'étude de cet élément du récit.

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

1- Etymologie de l'espace narratif

L'espace est un terme vague qui appartient à plusieurs disciplines à la fois. Tout d'abord il est une étendue topographique qui contient et entoure des objets. En mathématique, par exemple, il désigne l'ensemble de points et de vecteurs sur lequel on a défini une structure. En physique, l'espace a quatre dimensions liées entre elles : les trois premières étant celle de l'espace ordinaire et la quatrième, le temps. En psychologie, il signifie la représentation de l'étendue, c'est à dire ce que nos sens en connaissent : espace auditif, visuel.

En temporalité, il représente un intervalle entre deux périodes, exemple : dans l'espace d'un an. En surface : milieu affecté à une activité, à un usage particulier, par exemple : un espace vert, espace naturel sensible, espace publicitaire. En astronomie : un milieu dans lequel se meuvent les astres. En droit, espace aérien : une partie de l'atmosphère dont un Etat contrôle la circulation aérienne.¹

L'espace dans la narration est la représentation topographique tracée par le narrateur dans le récit, que cela concerne des lieux, des villes, des endroits, ... bref, toutes descriptions spatiales.

Cette précision inclut tous genres d'espace dans la narration, à savoir l'espace réel, un espace imaginaire, des espaces sur terre : ville, cité, école, maison, jardin, rue, endroit, pays, région,... au bord de la mer sur un bateau, ou dans un avion.

Dans la narration, toutes ces catégories topologiques se partagent le même terme, celui d'espace, du moment qu'ils peuvent être évoqués par le narrateur pour décrire le lieu dans lequel les actes des personnages sont réalisés.

¹ Dictionnaire Larousse.

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

L'espace est présence dans presque tous les récits, du fait qu'il n'y a pas une action qui n'implique pas un lieu dont lequel elle a été réalisée. De plus, le récit sans décor spatial serait ambigu et parfois ouvert à différentes interprétations.

De ce fait, il est évident que le sens de la narration ne pourrait être clair sans l'évocation de l'espace, car sa présence rend le récit plus logique, plus détaillé et plus adapté.

Lorsque le narrateur décrit une scène ornée de lieux réels ou imaginaires, le récit est plus compréhensible et accessible, mais si le narrateur n'évoque pas de lieux, le récit devient mystérieux et indéterminé.

Grâce à une série de lexiques et de signifiants spatiaux réels actualisés dans la narration, l'auteur arrive à exposer aux lecteurs un récit attirant et attrayant. C'est le cas du roman de *Germinal* dans lequel Zola a employé un ensemble de termes relevant de la situation des travailleurs dans les mines. D'ailleurs Denis Bertrand dit : «... *c'est un grand roman de l'espace...* ».¹

De ce fait, nous pouvons attester que l'espace dans la narration est un pilier important et une nécessité incontournable dans la construction de la narration. En conséquence son étude pourrait être fructueuse.

Les définitions de l'espace narratif ont évolué à travers le temps. Depuis longtemps, elles ont constamment été revues et spécifiées du fait de l'évolution des genres littéraires et du développement des réflexions critiques.

Prenons par exemple la définition de Jacques Soubeyroux qui développe le terme plus clairement et plus simplement par rapport à la narration et au récit, en disant : «*L'espace entendu dans sa dimension*

¹ Bertrand Denis *L'Espace et le Sens* : *Germinal* d'Emile Zola, Paris-Amsterdam, Hadès John Benjamin Publishing company, 1985, P 25.

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

représente des lieux où se déroule l'action fictive qui est narrée dans le récit »¹.

De ce fait, pour ce critique l'espace, tel que le connaît les lecteurs, est un élément narratif qui encadre les actions des personnages dans le récit. En d'autres termes, Soubeyroux définit l'espace que par sa fonction narrative, alors que Philippe Hamon traite le côté psychique et social dans sa définition, en attestant : « *L'espace littéraire est donc la mémoire du texte : c'est le lieu d'inscription des présupposés du texte, le lieu où il s'embraye sur les archives d'une société* »².

En effet, l'espace littéraire pour lui n'est plus une représentation topographique qui a ses propres dimensions, mais plutôt, une entité abstraite conçue dans la narration. Nous trouvons cette affirmation aussi dans les propos de Denis Bertrand : « *L'espace romanesque n'est pas une pure topographie, mais aussi et surtout un espace sensible, un espace pragmatique.* »³

Philippe Hamon va plus loin pour considérer l'espace comme un personnage dans la narration et dont il consacre toute une étude approfondie. La citation suivante du critique en est très signifiante : « *Puisqu'il est toujours présent et actif, un lieu peut devenir un acteur dans le récit et agir comme un véritable actant.* »⁴

Amélie Sanz Carerizo pense elle aussi que l'espace narratif est plus qu'une planimétrie du lieu et dit : « *Par espace littéraire je n'entends pas seulement le paradigmatique du descriptif, mais le domaine de toute une série*

¹ Soubeyroux Jacques *Lieux dits in Le discours du roman sur l'espace – Approche méthodologique–*, Paris, publication de l'université de Saint Etienne 1992, p11.

² Hamon Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, P45.

³ Bertrand Denis *L'Espace et le Sens* *Germinal* d'Emile Zola, Paris, Hadès John Benjamin Publishing company, 1985. P 25

⁴ Hamon Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p28

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

de possibles narratifs que le lecteur découvre et s'y habite grâce à la lecture »¹.

Carerizo s'éloigne de la conception générale pour confronter l'espace dans sa relation avec le « lecteur modèle » et actif en empruntant le terme d'Umberto Eco, elle ajoute encore : « *Longtemps, on a considéré la succession chronologique d'événements comme l'élément essentiel de la narrativité. On oublie ainsi que le lecteur construit un espace possible et s'y installe dès la première instruction de lecture.* »²

L'espace est doté aussi d'un sens symbolique qu'il porte en lui-même selon Ivan Seidl, entre autre, c'est un vecteur de faits réels et un pont entre le vécu et l'imaginaire. Les propos suivants de Seidl explicite le cas : « *D'abord, on étudie un espace qui est chargé de sens, qui renvoie à une autre réalité qu'il doit symboliser. L'espace signifie quelque chose d'intérieur, d'humain, il est, en somme, une expression matérielle de l'esprit.* »³

Revenant à Jaques Soubeyroux qui conforte l'idée du critique, car lui aussi est d'accord pour dire clairement que : « *L'espace est une dimension symbolique et idéologique, car l'inventaire d'éléments spatiaux cherche à montrer la récurrence des catégories sémiologiques qui forment des grands axes sémantiques et reconstruisent une vision symbolique.* »⁴

De ce fait, nous constatons que l'espace narratif occupe une place considérable chez les critiques littéraires et les théoriciens du fait des rôles importants qu'il peut jouer et les interprétations qu'il peut porter.

¹ Sanz Carerizo Amélie *Lieux dits in Vers une définition de l'espace littéraire* publication de l'université de Saint Etienne 1992, p.27

² Sanz Carerizo Amélie *Lieux dits in Vers une définition de l'espace littéraire* publication de l'université de Saint Etienne 1992, p. 27

³ Seidl Ivan *Aspects De L'espace Dans Le Roman Français Moderne*, article, p.2 1974
www.phil.muni.cz

⁴ Soubeyroux Jacques *Lieux dits in Le discours du roman sur l'espace – Approche méthodologique–* publication de l'université de Saint Etienne 1992,

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

2- L'évolution de l'espace narratif à travers le temps

En vue d'étudier les changements de la conception de l'espace narratif à travers le temps, nous devons faire appel à quelques textes d'anciennes productions littéraires, puis à des productions récentes, à tour de rôle, afin de comprendre l'évolution et le rôle de l'espace narratif durant différentes périodes. Alors, quelle était justement la considération attribuée à l'espace dans les textes anciens ?

Cette recherche comparative, élaborée sur plusieurs textes littéraires de différentes époques, va nous mener à déceler le développement méthodes de l'inscription de l'espace dans la narration à travers le temps.

De ce fait, nous effectuerons la comparaison au niveau du traitement de l'espace par l'auteur, ainsi que par rapport à la vision du lecteur et des critiques littéraires, car c'est dans cette optique que la question peut être plus élargie et plus féconde.

L'évolution de l'espace romanesque a connu d'importantes modifications, et cela au niveau de plusieurs aspects : d'abord celui de l'écriture romanesque elle-même, mais aussi celui de la narration, c'est-à-dire vis-à-vis de la considération que lui accorde l'auteur ainsi que sa technique de rédaction. Cette idée est caractérisée dans les propos de Robert Rakocevic qui certifie :

« Une certaine libération de l'écriture, avant tout par rapport aux lois génériques. Car, une des rares « lois » mimétiques régissant ce qu'on a appelé « genre sans loi » renvoyait, d'une part, à un « déplacement réel dans l'espace, au long d'une certaine durée, et qui est d'emblée posé comme préalable au récit même »¹

¹ Rakocevic Robert L'espace et le récit aux temps classiques –essai- Acta 2007, p.5

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

Il est important à ce stade de souligner une observation principale, à savoir l'état de l'espace narratif au passé. En fait, ce dernier était moins pris en considération par les écrivains et très peu étudié, car il passait presque inaperçu dans les productions romanesques, c'est-à-dire, qu'il était considéré uniquement comme une description topographique dans l'œuvre, sans que les lecteurs ni les critiques n'apportent une appréciation ou un jugement pour cette composante narrative.

En analysant le parcours de l'évolution de l'espace narratif, nous avons trouvé que son histoire était marquée par des périodes principales de développement.

La première était celle de la marginalisation : elle va du 15^{ème} siècle jusqu'au début du 17^{ème} siècle. Puis la deuxième, celle de l'épanouissement : elle s'étend de la fin du 17^{ème} siècle jusqu'au début du 19^{ème} siècle. Enfin la troisième, celle de l'exploitation, commençant à partir de la fin du 19^{ème} siècle jusqu'à nos jours.

a- La période de la marginalisation

Avant le 17^{ème} siècle, l'espace était caractérisé par deux aspects principaux, à savoir la description des contrées et des continents visités par les voyageurs, ainsi que la sanctification des espaces mythiques et mystérieux exposés dans les contes.

Les écrivains de cette époque ont accordé plus d'importance dans leurs récits aux légendes et aux actes héroïques des personnages, réels ou imaginaires. Tel que Christophe Colomb, le grand voyageur de l'histoire qui a découvert l'Amérique en 1492.

Pierre Martyre ¹ complimente son célèbre succès dans l'œuvre *de Obre Novo*¹, (le nouveau monde)², alors que Martial d'Auvergne³ évoque les

¹ Pierre Martyr (1457-1526) : écrivain et historien espagnol d'origine italienne.

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

célèbres batailles du roi de Charles VII contre les Anglais dans son œuvre *Vigilles de Charles VII*⁴.

De ce fait, nous pouvons mettre en considération la double nature de l'espace qui est : « *d'un côté l'influence incontestable des nombreuses découvertes contemporaines dans le domaine de l'espace— (géographie, cartographie, sciences, récits de voyage) et de l'autre la constance des a priori poétiques et rhétoriques traditionnels, de la mythologie (y compris les grands mythes de la courtoisie chevaleresque) et de l'imaginaire utopique, auxquels le roman demeure fortement attaché.* »⁵

L'espace narratif, durant la période comprise entre le 15^{ème} et le milieu du 17^{ème} siècle, était un élément très présent dans les récits, cependant il occupait une place moins considérable :

« *En ce sens, les récits d'explorateurs sur l'Amérique, quoique contenant des éléments merveilleux, peuvent dans la plupart des cas se caractériser par une « velléité référentielle », tandis que les « vrais » romans, comme Polexandre de Marin Le Roy de Gomberville, restent plus allusifs à l'égard de la topographie. Autrement dit, l'espace dans le roman paraît souvent peu en phase avec les connaissances accumulées dans d'autres domaines, et cela même chez de grands écrivains à l'instar de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, Jean-Ogier de Gombauld, et Madeleine et Georges de Scudéry, outre Gomberville, avec son Polexandre déjà cité.* »⁶

¹ Cet ouvrage a été rassemblé et publié par le comte Tendilla à partir des 811 lettres qu'a écrites Pierre Martyr.

² Nous mentionnons Martyre Pierre, ami de Christophe Colomb et dont il le cite dans son ouvrage historique *De Orbe Novo Decades* 1516, éd Antonius Nebrissensis.

³ Martial d'Auvergne 1420-1508 écrivain et poète français du 15^{ème} siècle.

⁴ Martial d'Auvergne, *Vigilles de Charles VII*, ouvrage à neuf psaumes et neuf leçons, Paris, 1493.

⁵ Marie-Christine Pioffet, *Espaces lointains, espaces rêvés dans la fiction romanesque du Grand Siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p7.

⁶ Idem, p8.

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

b- La période de l'épanouissement

Vers le milieu du 17^{ème} siècle ont commencé à apparaître de nouvelles doctrines de l'espace romanesque. Caroline Andriot-Saillant¹ a élaboré une recherche dans ce sens sur le roman de *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès et a relevé que cette œuvre est démarcative au sens propre, entre l'ancienne et la nouvelle conception de l'espace dans la narration.

Une œuvre annonçant un nouvel air de liberté et d'éclosion de l'espace, faisant de lui une image du développement voire même un emblème des conceptions idéologiques, ajoute-elle.

Andriot-Saillant a également précisé : « (...) Ainsi, les conditions historiques sont celles d'un éclatement de l'unité à la fois temporel et spatial, et penser cette crise dans le roman revient à lui donner forme dans le langage, et l'une de ces formes, c'est le traitement de l'espace. Dans *Don Quichotte*, l'espace présente des dimensions proliférantes et concurrentes »². Andriot-Saillant va même jusqu'à se demander si « le personnage lui-même est-il le produit de l'espace et des lieux ? »³

L'espace dans ce roman vient marquer aussi le début d'une nouvelle génération et la parution de nouvelles méthodes et techniques d'écriture romanesque, car il été conditionné par les rôles des personnages dans le récit. Ceci est justifié dans les propos suivants :

« L'espace de la quête chevaleresque est animé par une dynamique de franchissement des frontières et d'ouverture. Il existe tant que cette dynamique existe »⁴

¹ Andriot-Saillant Caroline : Professeur et auteur de plusieurs travaux de recherche.

² Andriot-Saillant Caroline *Espace et topique de Don Quichotte*, article, Paris, Société française de littérature général et comparée *vox poetica P1*

³ Idem P4.

⁴ Idem P4.

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

En effet, la deuxième phase est marquée par une rupture de l'espace avec l'ancienne conception, laissant un écho chez plusieurs critiques à l'instar d'*Amelia Sanz Cabrerizo*, qui témoigne aussi de cette situation :

« Longtemps, on a considéré la succession chronologique d'événements comme l'élément essentiel de la narrativité. On oublie ainsi que le lecteur construit un espace possible et s'y installe dès la première instruction de lecture. Ce sont des domaines qu'il invente au fil du discours, quelque part et forcément à quelque distance par rapport au lieu qui l'entoure »¹

Vers la fin du 17^{ème} siècle, le monde de la littérature subira d'autres changements notamment à la faveur du développement des techniques d'écriture romanesque, car l'espace entrait en rivalité avec le temps narratif.

Pendant ce temps, le cadre temporel dans le récit était (selon quelques critiques) non seulement l'élément le plus important et le plus dominant de la construction narrative, mais aussi un moyen qui engendrait d'autres facteurs comme : l'espace, les personnages, l'intrigue, les actions, ...

De son côté, Jean Onimus ² disait : *« A la fin du XVIIe siècle, le temps a commencé d'exister pour le romancier, il n'est plus abstraction mais agent de transformation des lieux, des personnages et de leurs sentiments. »³*

Avec toute cette considération pour le temps narratif, l'espace romanesque perdait peu à peu de vitesse, ce qui constituait une bonne raison pour les critiques de le négliger.

Jacques Soubeyroux¹ confirme le fait dans les propos suivants : *« ... c'est vrai aussi pour le roman : à l'encontre d'une critique qui a*

¹ Carerizo Amélie Sanz *Vers une définition de l'espace littéraire* in *Lieux dits*, Saint-Etienne, Publication de l'université de Saint-Etienne, 1993, p 27.

² Onimus Jean (1909-2007) : essayiste français.

³ Onimus Jean, *L'Expression du temps dans le roman contemporain*, Paris, Revue de littérature comparée, 1954, pp 299-317.

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

majoritairement refusé de prendre en compte, pendant de longues années, l'espace représenté pour limiter ses horizons à une spatialité textuelle étroite. »²

Jusqu'au début du 19^{ème} siècle s'exaltèrent encore des courants et des réflexions littéraires accordant plus d'importance pour l'analyse du récit et du temps narratif, à l'instar de celle de Gérard Genette³ qui disait : « *je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif* »⁴

Pour les critiques littéraires de cette période, l'espace n'avait pas la même valeur et la même place qu'occupait le temps narratif. L'exemple en est celui de Robbe-Grillet⁵ qui attestait : « *l'espace est un simple phénomène de la conscience des personnages* »⁶ alors que George Poulet⁷ considérait l'espace comme un simple élément narratif et « *le réduisait à la catégorie du temps* »⁸.

En fait, l'espace narratif n'avait pas été écarté totalement des études narratives, mais plutôt, il a connu une période de résistance devant l'influence du temps narratif.

La période entre la fin du 17^{ème} siècle et le début du 19^{ème} siècle était importante dans l'histoire de l'évolution de l'espace littéraire, car elle a été marquée par une forte mise en exergue de la spatialité dans le récit, en distinguant l'ancienne conception de la nouvelle et en marquant le début d'un

¹ Soubeyroux Jacques : Historien et professeur à l'université de Jean Monnet de Saint-Etienne.

² Soubeyroux Jacques, *Espace, Histoire et imaginaire*, in *Lieux dits*, Saint-Etienne, Publication de l'université de Saint-Etienne, 1993, p 27. P7

³ Genette Gérard : critique littéraire et théoricien de la littérature.

⁴ Genette Gérard, *Figure 3*, Paris, Seuil, 1972, p228.

⁵ Alain Robbe-Grillet (1922-2008) : romancier et cinéaste français.

⁶ Soubeyroux Jacques, *Espace, Histoire et imaginaire*, in *Lieux dits*, Saint-Etienne, Publication de l'université de Saint-Etienne, 1993, p 16

⁷ Poulet George (1902-1991) : critique littéraire belge.

⁸ Soubeyroux Jacques, *Espace, Histoire et imaginaire*, in *Lieux dits*, Saint-Etienne, Publication de l'université de Saint-Etienne, 1993, p 12

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

nouvel air de l'écriture littéraire, ainsi que le statut de l'espace comme un grand rival du temps narratif.

c- La période de l'exploitation

Vers la fin du 19^{ème} siècle, l'évolution de l'espace narratif prenait un tournant décisif, car cette période été connu par l'apparition d'une pluralité de tendances et de courants mettant en considération la valeur de l'espace dans la narration et revendiquant son rôle éminent qui contribue grandement à la construction du sens du récit.

Malgré tout l'intérêt accordé pour le temps narratif, l'espace romanesque poursuivait toujours son parcours de développement, car en 1955 Maurice Blanchot déclara dans son ouvrage *l'Espace Littéraire* : « écrire c'est se livrer à la fascination de l'absence du temps »¹ annonçant par là que l'écriture ne dépendrait pas forcément de la présence du temps narratif et ouvrant avec cette réflexion la une voie à l'épanouissement de l'espace littéraire.

Il est vrai que Gérard Genette n'avait pas centré son attention sur l'espace narratif, ainsi disait aussi Fernando Lambert dans son article : « on sait par ailleurs que la narratologie de Genette ne tient aucun compte de l'espace »². Or, en 1964 quand Genette a étudié la spatialité narrative dans *La Littérature et l'Espace*³, il commençait à mieux explorer la question car il croyait qu'il existe toujours « *Quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée* »⁴.

¹ Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p25.

² Lambert Fernando *Espace et Narration, théorie et pratique*, Montréal, érudit, Volume 30, numéro 2, 1998 p2.

³ Genette Gérard, *La littérature et l'espace* in *Figure II*, Paris, Gallimard, 1964.

⁴ Genette Gérard, *La littérature et l'espace* in *Figure II*, Paris, Gallimard, 1964, pp.43-48.

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

Au début du 20^{ème} siècle, l'espace n'était plus un simple élément de la narration, car il devenait plus intéressant et plus analysé jusqu'à ce que l'on entende parler de l'espace en tant qu'une notion.

En effet : « *La notion d' « espace littéraire », émergeant en 1955 sous la plume de Maurice Blanchot, ne finit pas de confondre en perplexité quiconque entend la circonscrire avec trop d'univocité.* »¹

Le roman du 20^{ème} siècle traitait l'espace sous différents angles et avec beaucoup d'intérêt comparativement aux siècles précédents, car il pouvait jouer plusieurs rôles, entre autres celui d'un actant, d'un lieu rêvé, d'un symbole de quête d'identité, d'un emblème de fierté, etc. Seidl Ivan s'exprime sur le fait en disant :

« *La critique littéraire actuelle constate la promotion de l'espace dans le roman contemporain et prête attention à ce phénomène : les chercheurs étudient l'espace sous différents aspects chez des auteurs du XIX^e et du XX^e siècles.* »²

Pour les critiques littéraires, l'espace narratif était pendant cette période l'un des éléments les plus étudiés car il participait à l'essence même des péripéties de la narration.

En fait, Ivan Seidl annonce clairement qu' : « *Au cours du XX^e siècle, l'espace commence à occuper une position de plus en plus importante, parfois même privilégiée, dans la création de l'œuvre romanesque* »³.

Jusqu'à nos jours, la dominance et la pertinence des recherches et des productions littéraires sur l'espace narratif ont poussé certains critiques à énoncer que : « *L'époque actuelle serait peut être plutôt l'époque de*

¹ Godefroy Alice, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire*, Hachette, 1989, p11

² Seidl Ivan, *Aspects de l'espace dans le roman Français Moderne*, p122, in Jean Echenoz et la distance intérieure, Paris, Harmattan, coll. "Critiques littéraires", 2012.

³ Idem p.122

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

l'espace »¹ et d'autres à dire : « *L'espace n'a-t-il pas aussi été ressenti à une époque donnée comme une présence dont il fallait rendre compte ?* »²

Enfin, la troisième période de l'évolution de l'espace romanesque a connu un développement capital, car il ne s'agissait plus comme avant, d'un simple élément narratif, mais plutôt d'un aspect fondamental et éminent dans la narration et dans la production romanesque.

L'étude menée sur la progression de l'espace à travers le temps, nous a démontrée qu'il n'a pas cessé de subir des changements, d'abord du côté de son aspect, ensuite au niveau de son organisation dans le récit et enfin au niveau de son rôle dans la narration.

Au cours de ces modifications, nous avons constaté que l'espace romanesque acquiert de plus en plus d'importance et constitue même l'une des pistes de recherches les plus importantes au sein de la recherche littéraire.

¹ Foucault Michel, *Des espaces autres. Hétérotopies*, Tunis, conférence au Cercle d'études architecturales, 1984, p3.

² Ian watt, *L'épanouissement du roman*, Penguin Books, 1966, p26.

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

3- L'émergence du concept de la spatialité

L'espace narratif a été connu, depuis longtemps, par son rôle : descriptif parfois, poétique et idéologique d'autres fois, et même en tant qu'un objet de quête, dans la production romanesque et plus précisément dans la narration linéaire.

Or, dans l'écriture narrative non-linéaire, notamment celle du nouveau roman, connue par le non-respect des anciennes normes romanesques, il est question de bannir la dimension topographique, en essayant parfois d'évoquer des espaces qui n'affectent pas la narration, là où il ne s'agit que de l'aspect technique, (tel que l'on trouve chez Alain Robbe-Grillet) ou encore des espaces qui n'ont pas de rapport avec l'objet de la narration (tel que dans l'écriture de Franz Kafka).

Pour les critiques littéraires, l'espace narratif demeure l'un des éléments importants à analyser, du fait de sa contribution à la construction du sens de l'œuvre. Cependant, en ce qui concerne sa conception, les idées et les opinions convergent et divergent, car quelques théoriciens considèrent l'espace comme un simple élément de la narration, tandis que d'autres, que nous allons citer dans notre analyse, sont d'accord pour dire qu'il est un concept à part entière.

Alors, qu'en est-il de l'état actuel de l'espace narratif ? Devrions-nous nous tenir à l'ancienne considération de l'espace littéraire ou alors pourrions-nous dire de sa nature qu'elle est notionnelle ? Et si oui, pourquoi et comment a-t-il eu ce statut ?

Plusieurs théoriciens de la littérature sont d'accord pour affirmer l'opinion considérant l'espace comme un aspect consistant dans la narration,

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

alors que d'autres comme Gérard Genette, sont restés sur l'idée que l'espace narratif ne revêt pas la même importance.

Dans son ouvrage, *Figure II*, il s'exprime clairement sur ce fait en disant qu'il est : « *paradoxal de parler d'espace à propos de la littérature* »¹.

Le temps pour ce théoricien est une composante narrative plus importante que celle de l'espace dans l'œuvre littéraire. Pour Genette, la peinture ou encore l'architecture, qui peuvent constituer des spatialités, ne parlent pas de l'espace mais plutôt font « *parler l'espace* ».

Toutefois, il laisse le soin aux autres critiques de pousser davantage la recherche dans cette perspective, car il croit qu'il existe toujours dans le texte littéraire « *quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature* »²

D'autres critiques n'en disent pas moins que Genette et réduisent l'espace à un objet de la narration, notamment Gilbert Durand qui dit : « *Le discours narratif, généré par le narrateur, ... l'un des objets de la narration est l'espace narratif, un monde narratif possible, ou une narrativité vraisemblable...* »³.

L'espace littéraire n'avait pas la même valeur et la même place qu'occupait le temps narratif. Robbe-Grillet est l'un des critiques qui ont affirmé cette idée, car il attestait : « *l'espace est un simple phénomène de la conscience des personnages* »⁴ alors que George Poulet⁵ considérait l'espace comme un simple élément narratif et « *le réduisait à la catégorie du temps* »⁶.

¹ Genette Gérard, *Figure II*, Paris, Seuil, 1956, p122.

² Genette Gérard, *Figure II*, Paris, Seuil, 1956, p44.

³ Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 5e édition, p. 315.

⁴ Un groupe de chercheur ibériques *Lieux dits : Recherches dans les textes ibériques*, Université de Saint-Etienne, 1993, p67.

⁵ Poulet George (1902-1991) : critique littéraire belge.

⁶ Soubeyroux Jacques, *Espace, Histoire et imaginaire*, in *Lieux dits*, Saint-Etienne, Publication de l'université de Saint-Etienne, 1993, p 12

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

Or, les recherches effectuées sur l'espace qui se multipliaient ces derniers temps ont démontré l'intérêt grandissant pour cet élément chez les critiques et avant eux les romanciers contemporains ?

A noter que plusieurs écrivains modernistes et postmodernistes ont considéré l'espace comme un élément clé dans les productions littéraires et un moyen moderne et pertinent pour dire l'indicible et faire passer un message de manière poétique.

Deux exemples vivants de cette réflexion dans la littérature algérienne, le premier est celui du roman de Mouloud Feraoun *La terre et le sang* dans lequel le narrateur s'oppose de manière sous entendue à la colonisation française en Algérie, en incarnant l'espace de la Kabylie dans une image montrant la vie dure des algériens pendant cette période.

Le second est celui de *Timimoun* de Rachid Boudjedra, symbolisant par cette ville la paix et l'amour par opposition à Alger qui était le symbole de la peur et de l'instabilité, à causes des crimes et les attentats exécutés pendant la période de la décennie noire.

«*La grande hantise qui a hanté le XIXe siècle a été l'histoire [...] L'époque actuelle serait plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé*», dit Michel Foucault dans son essai *Des espaces autres*.

Ivan Seidl affirme aussi que : « *... les conceptions traditionnelles du temps et de l'espace semblent périmées, les horizons de l'homme s'élargissent...* »¹.

¹ Seidl Ivan, *Aspects de l'espace dans le roman Français Moderne*, in Matei Alexandru, Jean Echenoz et la distance intérieure, Paris, Harmattan, coll. "Critiques littéraires", 2012, p.126

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

En effet, pour certains critiques, on ne considère plus l'espace comme un élément de la narration mais plutôt comme un concept à part entière, tel que Gilbert Durand le dit :

« ... la notion d'espace dans le roman implique l'idée de répétition primordiale qui a consacré cet espace en le transfigurant. L'homme affirme par là son pouvoir d'éternel recommencement ... »¹

Pas seulement ce théoricien, mais aussi Roland Bourneuf qui, dans une étude approfondie consacrée à l'espace narratif, affirme que la spatialité peut être à l'origine d'une conception du monde :

« ... Toutes les phases de l'analyse, toutes les hypothèses avancées conduisent en définitive à comprendre comment cette notion de l'espace romanesque traduit une conception du monde... »²

Le théoricien a choisi le roman *Le vieux nègre et la médaille* pour nous montrer dans son analyse que l'espace narratif peut même avoir la capacité d'illustrer de manière érudite le vécu de l'homme africain ainsi que les mauvaises intentions des européens pour l'exploitation illégale de la terre d'autrui.

Gaston Bachelard a étudié l'aspect philosophique de l'espace et a développé une réflexion visant à conceptualiser l'espace de manière poétique, en centrant son analyse sur l'espace du dedans et du dehors. Sur cette réflexion il certifie :

« À la coquille correspond un concept si net, si sûr, si dur que, faute de pouvoir simplement la dessiner, le poète, réduit à en parler, est d'abord en déficit d'images »¹

¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 5e édition, p. 315.

² Bourneuf Roland, *L'organisation de l'espace dans le roman*, Etudes littéraires, n°1, vol. 3, 1970, p19

Chapitre I Émergence et évolution du concept de la spatialité

Bachelard développe davantage cette conception dans les propos suivants : « *Ici, en effet, nous touchons une réciproque dont nous devons explorer les images : tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison* ». ²

En conséquence, l'espace narratif prend plus d'ampleur avec le temps, et fait preuve d'un apport fructueux dans les différentes analyses, contrairement à ce que certains critiques littéraires, tel que Gérard Genette, ont déclaré.

Désormais, l'espace narratif occupe le statut d'un concept et fait même actuellement l'objet des nombreuses études approfondies, ou encore l'objet principal d'ouvrages de référence, entre autres : *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard ou *L'espace littéraire* de Maurice Blanchot ou encore *L'espace et le sens* de Denis Bertrand, que nous allons étudier dans les prochains chapitres de notre recherche.

¹ Bachelard Gaston *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 4e édition, 1964, p25.

² Idem, p33.

Chapitre II

La structuration de l'espace narratif

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

Dans ce chapitre, notre étude sera consacrée à l'analyse de l'espace ainsi qu'au processus de sa narrativisation dans les récits de Rachid Boudjedra. En effet, nous allons étudier d'abord la tendance littéraire et scripturaire de l'écrivain, notamment ses sources d'inspiration, pour essayer de faire un lien avec la structuration de l'espace dans la narration chez d'autres écrivains.

La biographie de l'écrivain, sa ville natale, sa maison familiale, les lieux visités, les voyages effectués peuvent constituer des éléments importants pour comprendre la structuration de l'espace dans les romans de Rachid Boudjedra.

Pour cela, nous allons faire appel au parcours de l'auteur, à savoir sa jeunesse, ses engagements littéraires, ses prises de position politiques, ses inspirations, son admiration pour certains écrivains, bref son vécu.

De plus, nous allons étayer cette analyse en faisant appel à plusieurs approches littéraires, à savoir la déconstruction, la narratologie (notamment le volet espace/temps), la sociocritique et l'intertextualité (comme procédé purement artistique).

La mise à contribution de ces facteurs, nous permettra de comprendre l'origine des espaces évoqués dans les romans de Rachid Boudjedra. A titre d'exemple, l'évocation de la ville de Constantine, répercuté très souvent dans les romans de *Fascination* et *La Prise de Gibraltar*, lorsque le narrateur raconte la vie des personnages Lam et Tarik. Ceci nous pousse à nous nous demandé si cela à un rapport avec le fait que c'est la ville dans laquelle avait grandi de Rachid Boudjedra.

Il existe également plusieurs exemples similaires de l'évocation répétitive et marquante des espaces, des lieux et des villes, suscitant l'intérêt et l'étude, à savoir Gibraltar, Constantine, Alger, l'école cornique, le jardin, la maison paternelle, les lieux de travail (le magasin, l'entreprise, le bureau du médecin,

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

le laboratoire), les lieux souterrains, les espaces fermés (la maison), le sahara, etc.

Ces espaces de différents genres et natures supposent qu'il y est plusieurs sources d'inspirations pour les évoquer et nous amène également à une autre interrogation plus féconde, à savoir : Est-ce qu'il y a plusieurs raisons de diverses natures pour les évoquer de manière répétitive.

Nous suggérons, en guise d'hypothèse, que l'étude de la formation du tissu spatial dans la narration des récits de l'écrivain algérien nous permettra de mieux interpréter les enjeux de l'espace.

Elle permettra notamment de dégager le sens de chaque œuvre à travers l'explication du rôle de l'espace, et ce en vue de mettre la lumière sur la portée sémantique, sociologique et même psychologique de l'œuvre romanesque, qui parfois traite des phénomènes sociaux, des problèmes psychologiques et l'impact de la guerre sur les individus, entre autres.

Au fil de nos lectures des romans de Rachid Boudjedra, nous avons relevé que l'espace dans ses récits est fourni au lecteur de manière étudiée, non pas comme une entité sémantique, mais plutôt en tant qu'un paysage qui se dessine et prend forme au fil des pages et chapitres à travers les voyages, les déplacements et les aventures des personnages.

Le récit dans les romans de Rachid Boudjedra nous délivre dans chaque séquence narrative un fragment d'image avec lequel l'arrière plan du récit se dessine graduellement et prend forme.

Ce constat, qui nous a aidé à déduire la construction du paysage narratif dans l'œuvre de Boudjedra, nous pousse à poser également des questions sur la nature de l'espace narratif (qui constitue dans cette matrice une pièce maîtresse) et à nous demander, comment la spatialité est structurée dans le roman de cet écrivain algérien ?

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

L'objectif de l'analyse de ce chapitre est de connaître les sources d'inspiration de Rachid Boudjedra qui alimentent la rédaction de ses ouvrages et ce, à partir de l'étude de l'espace.

Alors, l'inspiration de l'auteur relève-t-elle d'un procédé littéraire, ou est-elle une réaction et une manifestation psychique des souvenirs de la mémoire ou de l'admiration, en d'autres termes, un flux de conscience ?

En effet, plusieurs hypothèses jaillissent, car d'après les constats relevés, nous pensons que Rachid Boudjedra s'inspire de plusieurs sources, notamment, de la réalité sociopolitique, l'Histoire, la psychanalyse, les sciences naturelles et humaines ainsi que de la religion.

Seule une étude méticuleuse, appuyée par un outil théorique adéquat et par des arguments convaincants, pourrait répondre à cette interrogation, car dans le cas contraire, nous pourrions nous livrer à un exercice risqué, celui de laisser libre court à l'intuition, ce qui affaiblit la valeur d'une telle recherche méthodologique.

En somme, la réponse à la question des sources d'inspiration de cet écrivain nous permettra par la suite d'effectuer une analyse de la structuration de l'espace narratif à l'intérieur d'un processus scripturaire ambigu.

On aurait pu, dans notre thèse, développer d'autres importants axes de recherches, tel que l'Histoire, le voyage et le processus rédactionnel, qui sont également des thèmes et des sources conséquentes pour la structuration de l'espace dans la narration.

L'étude de la structuration de l'espace dans l'œuvre de Rachid Boudjedra pourrait, à notre sens, constituer à elle seule une thèse de doctorat et pourrait nécessiter quelques centaines de pages, et ce, selon l'axe de recherche, le champ d'activité et la réflexion méthodologique de chaque chercheur.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

Or, dans notre cas, nous nous contenterons d'étudier seulement deux volets éminents, à savoir l'effet de réel dans la narration et l'apport psychanalytique à l'interprétation spatiale dans la construction narrative.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

1- Comment l'espace narratif produit-il un effet de réel dans l'œuvre boudjedrienne ?

D'après un sondage que nous avons effectué, sur cent lecteurs questionnés sur la nature de l'espace dans les récits des romans de Rachid Boudjedra, plus de 90 d'entre eux ont indiqué que la spatialité dans ses œuvres peut se livrer à plusieurs rôles et interprétations et que les lieux sont souvent l'objet d'une illusion référentielle.

C'est ce caractère, non inhérent aux premiers romans de la période qui précède l'exile de l'écrivain algérien, qui nous a interpellé. En effet, inscrits dans une narration énigmatique et dédaléenne, les espaces dans les récits (du corpus choisi), qui sont inspirés de la description de la vie réelle en Algérie, participent à l'élaboration d'une construction sémantique implicite de l'indicible, a-t-on relevé.

L'étude de l'effet spécial de l'espace peut mener de ce fait à l'interprétation des thématiques du roman, car on ne peut considérer le sens d'une œuvre romanesque sans mettre en évidence la figure globale de la spatialité.

Le roman de *L'Escargot entêté* en est un exemple de l'illusion référentielle d'une réalité sociopolitique en Algérie à travers la mise en scène d'une figure globale de la spatialité représentée par l'opposition de deux univers, à savoir la profondeur (présentée à travers la figure des gazoducs menacés par les rats de la ville) et la surface (présentée à travers la figure de la bureaucratie qui ronge les valeurs sociales et les droits d'autrui).

Cette réflexion sera davantage développée dans les prochains titres et nous nous contenterons à ce niveau – en guise de projection – de souligner déjà que celle-ci nous fait penser à l'étude philosophique de la mise en corrélation des

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

valeurs (haut et bas) (verticalité et horizontalité) (profondeur et surface) qu'a menée Gaston Bachelard dans son ouvrage *la poétique de l'espace*.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

2- Le vécu de l'auteur, source d'inspiration pour sa construction narrative

En parcourant la biographie de Rachid Boudjedra, son enfance, sa jeunesse et tout au long de sa carrière d'écrivain, nous avons relevé que sa vie a été mouvementée et pleine de bouleversement comme le montre l'analyse que nous avons effectué précédemment.

Adeptes dans une école coranique à Aïn Beïda (wilaya d'Oum El Boughi), élève au lycée de Zeitouna (Tunisie), soldat au maquis pendant la révolution algérienne, témoin vivant des atrocités de l'armée française, étudiant à l'université d'Alger puis à la Sorbonne (Paris) , puis syndicaliste et représentant du FLN en Espagne et dans plusieurs pays de l'Est de l'Afrique vers les années 1962 avant de devenir instituteur à Alger en 1964.¹

« Mon père m'a envoyé au lycée de Tunis. J'ai été élève au collège Sadiki ; rien que pour faire des études où l'arabe était enseigné au même titre que le français. C'était un enseignement bilingue et élitiste... En tant qu'algérien, je me suis trouvé très jeune confronté à la résistance anticolonialiste. J'ai vu la guerre de très près et cela m'a fait comprendre l'importance vitale de l'histoire »²

Entre 1966 et 1975, il sera interdit de séjour dans son pays. Durant cette période, il commence son parcours d'écrivain en même temps qu'il enseigne au Maroc et en France. De retour en Algérie, il occupa le poste de conseiller au ministère de l'Information et de la Culture en 1977, par la suite, il devient membre de la Ligue des droits de l'homme.³

Comme nous pouvons le constater, c'est pendant les années de l'exil et dans des circonstances difficiles que les premiers textes littéraires de Rachid

¹ Encyclopédie Universalis disponible sur le site www.universalis.fr

² Gafaiti Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p. 14-35-36

³ Idem.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

Boudjedra ont émergé, notamment son recueil de poème *Pour ne plus rêver*, dans lequel il donne à voir sa peur, sa tristesse, son refus des mœurs traditionnels de la société et insinue également son désespoir de ne plus retourner en Algérie, d'où le titre de cet essai.

De nombreux travaux de recherches effectués sur les œuvres de Rachid Boudjedra avaient pour objet l'étude de la thématique, entre autre, le politique, la religion, la polyphonie ou l'Histoire. Or, d'autres critiques se sont intéressés dans leurs travaux à la construction narrative et à la structure du récit boudjedrien, notamment l'étude de la structuration de l'espace.

Dans son premier roman *La Répudiation*, l'analyse de l'espace narratif et sa mise en corrélation avec la condition humaine et les questions d'ordre sociopolitique est très importante du fait que les différents lieux les scènes évoqués, tel que la maison familiale, la vie dans la ville d'Ain El Beïda, l'espace social, la représentation du non-lieu en tant que tendance littéraire pour décrire les calvaires vécus partout dans la société algérienne, font l'objet de plusieurs enjeux narratifs.

Ce roman lui avait valu la vedette, surtout pour la manière avec laquelle il brise les tabous et énonce les non-dits au sein d'une société, qui au moment de l'apparition de cette œuvre, était très conservatrice.

“La demeure était envahie; les pleureuses faisaient la loi et clignaient de l'œil en direction des lecteurs du Coran qui jouaient aux cartes avant d'entrer en action. Odeur d'encens, encore ! L'on mangeait du couscous dont les chambres regorgeaient... je rentrais à la maison où les pleureuses, au bout de quinze jours d'attente, somnolaient carrément dans les bras des lecteurs, avachis par tant de veilles et d'éjaculations”.¹

¹ Boudjedra (Rachid), *Répudiation*, Paris, éditions Denoël, 1969, pp 154-158

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

Dans le sillage de son enfance, où la femme est soumise aux ordres des hommes et où les injustices en sont taboues, Rachid Boudjedra ne s'en est pas débarrassé de ces complexes qui l'ont marqué dans sa maison familiale sans les avoir dénoncé dans ce roman : *'j'ai été frappé par la situation des femmes à l'intérieur de la famille, par le mépris dans lequel elles étaient tenues, par leur passivité aveuglé, par leur peur. Du même coup, j'ai compris qu'il y avait quelque chose de pourri dans cette façon d'être algérien au début des années 1950'*.¹

Rachid Boudjedra atteste que *'les premiers romans ont été ceux de l'enfance ou plutôt de l'enfance saccagée. L'enfance trahie par les adultes, l'enfance bafouée par le père ... cette enfance est racontée dans mes premiers romans, La Répudiation et L'Insolation, d'une façon violente. Je dirais que c'étaient les romans du cri'*.²

L'espace de la maison familiale qui a grandement résonné dans les récits de Rachid Boudjedra, a constitué également une source d'inspiration pour cet écrivain dans les œuvres de notre corpus, à savoir *Fascination* et *La prise de Gibraltar*.

¹ Gafaiti Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p. 26-27

² Gafaiti (Hafid), *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, op. cit., p. 11.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

3- Le style des maîtres du Nouveau roman, la marque de fabrique de Rachid Boudjedra

Le flux de conscience chez Rachid Boudjedra est un procédé d'écriture littéraire moderniste nourrit d'une grande admiration des maîtres du Nouveau roman et une influence particulière pour leur style, leur vision du monde et leur perception de la littérature.

Ce mode d'écriture est caractérisé chez cet écrivain par une forme de rédaction libérée des anciennes lois du roman traditionnel et où la plume du romancier laisse libre cours à l'émoi, aux refoulés, aux sentis, aux influences à la faveur du style d'autres écrivain et donne naissance, de manière presque inconsciente, à un texte qui raconte souvent le moi.

L'écrivain algérien met en œuvre dans la plupart de ces romans le concept kafkaïen pour qui *''l'autobiographie a un sens thérapeutique''*¹. *''Tous mes romans racontent mon expérience personnelle, ma vie, ma façon de voir les choses''*², atteste l'enfant terrible de la littérature maghrébine, assurant que cela lui avait permis d'éviter *''d'être un meurtrier ou un suicidé''*³

Les stéréotypes sociaux, les mœurs traditionnels et le système politique en place, auxquels s'opposait Rachid Boudjedra, l'ont poussé à concevoir un modèle romanesque spécifique et l'ont amené à ériger *''la signature sociale de l'écrivain''*⁴.

« *Le réel est effrayant. Ecrire, c'est le rendre inoffensif* »,⁵ a affirmé le romancier algérien, ajoutant que *« C'est aussi grâce à l'écriture que l'on*

¹ Lahire Bernard, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, Textes à l'appui, Série Laboratoire des sciences sociales, 2010, p 219.

² Boutet de Monvel Marc, *Boudjedra l'insolé, L'Insolation, Racines et Greffes*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 169.

³ Gafaiti Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p 45.

⁴ Lévy Clara, *Écritures de l'identité, Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF, 1998, p. 62.

⁵ Gafaiti Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, op. cit.,p. 115.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

arrive à voir un peu plus clair en soi, bien que l'opacité continue tout de même à régner »¹.

Les récits de Rachid Boudjedra, qui traitent sa vie personnelle à travers l'évocation de son enfance, sa jeunesse, sa scolarité, l'histoire douloureuse de l'Algérie, réservent également une part au politique à travers l'écriture subversive et l'engagement des personnages de la narration contre les injustices sociales, le système éducatif et le régime en place.

L'auteur algérien reprend dans ses romans les slogans alarmants des manifestations qui exprimaient le mal-être du peuple contre un pouvoir politique corrompueur à l'image de la citation suivante dans le roman *Le Démantèlement* : « *y en a marre de vos villas, de vos hondas et de vos blondas* »².

Dans le même roman, Selma s'attaquant aux responsables politiques, qui usent de langage malicieux et des formules de tromperies pour afficher de fausses images, et les traite de « *lâches qui ont la trouille qui cherchent des soupapes dans les bavardages, les jeux de mots, les bons mots* »³.

Il est à souligner que cet aspect subversif et cette tendance littéraire consistant dans l'engagement et la prise de position contre le régime politique chez cet écrivain tient également source de ses lectures littéraires personnelles, comme le montre le passage suivant :

« Parmi les novateurs du roman au XXe siècle, je pourrais citer Dos Passos chez qui la circulation du politique est extrêmement importante. La Grosse Galette ou Manhattan Transfer, ses deux romans les plus importants, sont des textes d'une subversion politique totale. Ils remettent en question une

¹ Idem, p 64.

² Boudjedra Rachid, *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982, p 109.

³ Idem, 266.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

vision lénifiante des Etats-Unis des années 1930»¹, a exprimé Rachid Boudjedra.

Le dialogue des textes et des cultures dans les écrits de Boudjedra donnent naissance de manière intentionnelle à un jeu citationnel. Le lecteur qui déconstruit les différentes couches de bouillonnement intertextuel reconnaît l'origine et la source des allusions aux productions romanesque des autres écrivains.

Cette dimension intertextuelle est repérable dans les écrits de la plupart des romanciers nouvellistes, dont Rachid Boudjedra qui aurait souhaité l'existence d'une libre référence textuelle ou plutôt d'un usage des textes d'autrui sans avoir à indiquer la référence, en d'autres termes la pure imitation, or « *cela n'existe pas en littérature* »², a-t-il soutenu amèrement.

L'écrivain révolté aurait aimé avoir l'occasion des artistes plasticiens tel que « *les grands peintres comme Picasso, Matisse, Van Gogh, Cézanne, qui non seulement ont repris les mêmes thèmes, les mêmes sujets, les mêmes modèles avec toujours une petite variante ou un petit apport, mais ils ont été jusqu'à la répétition pure et simple, jusqu'à l'imitation* »³.

Si pour certains écrivains algériens « *la langue française est un butin de guerre* »⁴ (Kateb Yacine) ou « *n'est qu'un moyen* »⁵ (Mouloud Mammeri), pour d'autres, pour Rachid Boudjedra elle reste un héritage des intellectuels à qui il doit énormément de reconnaissance.

¹ Gafaiti Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, op.cit., p. 20.

² Idem, p. 115.

³ Idem, p. 115.

⁴ Yacine Kateb, *L'œuvre en fragments*, Arles, Actes Sud / Sindbad, 1999, p.78.

⁵ Mammeri Mouloud, interview publiée dans le magazine « *Le matin du Sahara* », Casablanca, 1989 : « *Je pense que l'essentiel réside dans le fait d'avoir quelque chose à dire. La technique n'est qu'un moyen. Elle est un instrument pour faire passer quelque chose. Or, il ne faut pas que cet instrument devienne l'essentiel car l'essentiel est ce qu'on dit* »

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

Chez Assia Djébar, la langue française est un cadeau offert à la petite fille qu'elle était par son père¹, alors que pour Boudjedra, c'est la langue à qui il doit son émancipation, car elle lui avait permis d'accéder à l'art et à la littérature ainsi que d'acquérir une pratique libre et libératrice.

*« J'éprouvais une particulière reconnaissance pour la langue française qui m'a permis de me déployer en tant que romancier d'une façon universelle, parce que aussi j'ai de la reconnaissance pour la langue de Proust, la langue du Nouveau Roman français qui a révolutionné toute la littérature mondiale »*², a exprimé Rachid Boudjedra sur son mode opératoire de rédaction littéraire.

L'enfant terrible de la littérature maghrébine reconnaît également avoir beaucoup appris de la culture que véhicule cette langue étrangère, mais aussi des écrivains comme Dos Passos, Flaubert, Faulkner, Günter Grass, Joyce, Proust, Céline et Claude Simon.

*« Ce sont là essentiellement des auteurs qui m'ont beaucoup aidé dans l'apprentissage de mon métier, simplement par la fréquentation de leurs propres textes »*³.

L'écrivain algérien qui se sert de l'intertextualité pour reprendre les textes des auteurs cités précédemment, confère cependant à son produit littéraire le teint de son vécu social et rend compte du contexte culturel algérien et parfois même arabo-musulman dans son œuvre.

La citation suivante montre la similitude entre deux œuvres, à savoir celle de *La Prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra et celle de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon où se situe l'imitation du style et la reprise de

¹ Voir Harchi Kaoutar, *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne*, Paris, Fayard, 2016.

² Boudjedra (Rachid), « *L'Art d'écrire, la fureur de dire* », El-Watan, 17 novembre 1992, p. 17.

³ Gafaiti Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, op. cit., p. 140.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

certaines passages par l'écrivain algérien tout en préservant les paramètres contextuels, linguistiques et culturels de sa région :

L'extrait du roman *La Bataille de Pharsale* :

« Pompée venu de Larissa avec 110 cohortes (117 d'après César) et 7000 cavaliers avait établi son camp à l'Est sur les pentes du Karadja Ahmet César venu par l'O. avec 87 cohortes et 1000 cavaliers s'était campé à 5.5 km à l'O. et au N. de la pointe du mont Krindir de la ligne de bataille s'étendit du N. au S. sur une longueur de [...] »¹

L'extrait du roman *La Prise de Gibraltar* :

« Tarik ibn Ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire avec l'assentiment de son chef Moussa ibn Noçaïr, en compagnie de quelque 300 guerriers arabes et d'environ 10 000 Numides qu'il enrôla de force et amena jusqu'au Rocher Vert qu'il baptisa de son nom, à l'occasion, le Rocher de Tarik = (djebel Tarik = Gibraltar). Ils y installèrent leurs campements et construisirent des fortifications. Roderic le roi des Wisigoths ayant eu vent de l'affaire, leva alors une armée d'environ 40 000 guerriers parmi les Francs et les Chrétiens. Les deux armées se rencontrèrent dans la plaine de Jerez. »²

En effet, notre hypothèse fait appel à la réflexion de Rachid Boudjedra qui confirme ce fait dans les propos suivants : « On se fabrique aussi ses propres instruments selon sa propre nature, sa propre sensibilité, sa propre culture. Je lis et relis ». ³

Le chercheur littéraire Alemdjrodo Kangni atteste lui aussi ce constat et estime que parmi les modèles d'inspiration chez l'auteur algérien « ... *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon dont s'inspirera Boudjedra pour la

¹ Simon Claude *La Bataille de Pharsale*, (Paris), les éditions de minuit, 1969, P. 27.

² Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël, 1987. P. 21-22.

³ Idem, p.140.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

*construction de son roman, au titre presque homonyme, La Prise de Gibraltar, en 1987 »*¹

Dans cette analyse extratextuelle, durant laquelle on avait mis la lumière sur l'influence des écrivains nouvellistes sur Rachid Boudjedra, il est important de souligner que l'inspiration de l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline est la plus forte et la plus pertinente d'entre elles, d'où d'ailleurs le mémoire de DEA de Boudjedra 'Création et catharsis dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline'².

La lecture est une pratique primordiale pour chaque écrivain, car elle constitue une partie prenante de son travail afin qu'il puisse examiner les techniques, les démarches et les mécanismes des autres auteurs et les développer dans ses écrits.

*« On apprend le métier dans la fréquentation assidue et la pratique patiente des textes... J'ai été d'ailleurs très influencé par Céline dans mon premier roman La Répudiation... Il y a d'abord les auteurs qui non seulement sont mes auteurs préférés mais certainement mes maîtres aussi. Toute la littérature nouvelle, tout le roman nouveau, non seulement en France mais aussi bien en Amérique qu'ailleurs dans le monde... »*³.

Dans ses romans, Rachid Boudjedra met en œuvre, selon chaque stratégie narrative, des techniques propres au courant littéraire du Nouveau roman, à savoir la redondance des lieux et des espaces, l'exactitude de la présentation descriptive, la non-linéarité du récit, l'analyse et la réflexion psychanalytique, la dénonciation des injustices, l'écriture autobiographique, l'observation et le regard porté sur soi-même et sur la société ainsi que sur les individus, le recours à l'histoire et à l'histoire collective, l'aspect ludique, la démarcation et

¹ Alemdjrodo Kangni, *Rachid Boudjedra la passion de l'intertexte*, Presses Univ de Bordeaux, 2001, p. 141

² Voir Jean Déjeux, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984, p.76.

³ Gafaiti Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit.*, p. 62-63.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

la subversion des valeurs suprêmes et mythologiques, la polyphonie, l'usage du langage populaire et de l'argot, du monologue intérieur, de l'ironie et de l'humour, la déconstruction, de l'intertextualité le brouillage des dimensions spatio-temporelles, la métafiction, le style d'écriture fragmentaire et le suivie et la description des rêves des personnages.

À ce propos, nous pouvons citer à titre d'exemple un modèle et un procédé d'écriture narrative élaboré par Rachid Boudjedra dans ses romans *La Prise de Gibraltar* et *L'Escargot entêté* à travers lesquels il incarne, précise et met en scène les bases et les procédés stylistiques du Nouveau roman.

Il s'agit en effet de l'écriture en spirale inspirée de la forme spiralée de la coquille d'un escargot. Cette écriture comporte l'aspect ludique, le brouillage des données spatio-temporelles, l'évocation redondante des espaces, la rigueur dans la description des images et des tableaux et la plupart des techniques d'écriture du Nouveau roman citées précédemment.

Cette stratégie scripturaire reflète parfaitement le parcours dédaléen du personnage principal, dont le programme narratif le met dans une recherche sans cesse d'une issue et caractérise de manière poétique l'histoire sans fin, d'où le processus de fonctionnement de procédé d'écriture qui s'inspire de la forme spiralée dont le mouvement de la courbe tourne à l'infinie autour d'un axe ou d'un point, formant une image et une impression d'une action sans fin.

« Cette littérature de l'épuisement, la mienne, est une littérature qui n'aboutit pas. C'est là le signe même, le paramètre absolu de la littérature contemporaine, de la littérature moderne. [...] C'est une littérature de la mémoire et la mémoire n'est pas organisée d'une façon régulière, d'une façon normalisée et normative. Elle tourne sur elle-même, interminablement »¹, exprime Rachid Boudjedra sur sa méthode d'écriture romanesque.

¹ Gafaiti Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, op.cit., p. 16.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

Cette étude de l'écriture en spirale est mieux indiquée dans l'extrait suivant :

« Jaune donc à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar et portant leurs cavaliers envoyés en éclaireurs, à l'avant-garde des troupes restées à l'arrière, ... Oyez vaillants guerriers. Ecoutez valeureux soldats : où donc est l'issue ? La mer est derrière vous et l'ennemi est en face.... Depuis le jour de sa disparition (ma mère), l'odeur de sa mort ne m'avait jamais quitté. Je m'étais habitué à la respirer chaque fois que j'entrais à la vieille maison familiale ou même dans ma propre chambre ... mon père dans son propre magasin où. Où il avait l'habitude de travailler assis »¹

Le romancier conclut son roman *La Prise de Gibraltar* avec une interrogation mettant en scène le personnage principal à la recherche d'une issue, illustrant de ce fait le procédé stylistique de l'inaboutissement du récit dans le passage suivant :

« Mais je me rends compte toujours aujourd'hui que je n'ai toujours pas compris grand-chose à tout ce fatras et à toute cette mélasse qu'on appelle – communément – histoire. Je pris donc une ordonnance vierge à en-tête du dispensaire et écrivis : “mais où donc est l'issue?” »².

Le critique littéraire Hafid Gafaïti, qui a analysé ce mécanisme littéraire d'écriture en spirale, l'explique dans les propos suivants :

«Ce fait est basé sur le processus de la redondance incessante et fantasmatique inscrite dans un parcours progressif, organisé

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël, 1987, PP. 14-16-19.

² Idem, P. 311.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

systématiquement par des éléments référentiels qui assurent le déplacement et le mouvement du mécanisme spiralaire »¹

Et ajoute un peu plus loin dans son ouvrage que :

« ... Cette écriture exubérante, spiralée et de manière obsessionnelle, répétitive mais évolutive et structurée par un nombre de raccords qui sont les liens de cohésion du texte ... Cette écriture est caractérisée par une structure de l'intercalement, de la juxtaposition et de la résonance. L'illusion la plus aboutie en est La Prise de Gibraltar »²

La pratique scripturaire de Rachid Boudjedra donne à voir un produit littéraire que nous pouvons lire en transparence comme un métarécit de la société du fait que son exercice consiste dans la reproduction des textes et de les peindre des expériences vécues.

Dans cette optique, l'élaboration de son produit littéraire obéit non seulement aux lois du Nouveau roman mais aussi constitue une signature sociale de l'écrivain pour affirmer son admiration pour les écrivains occidentaux, afficher sa marque de fabrique, et ériger un signe de distinction des autres adhésions littéraires.

Durant notre recherche, nous avons identifié les procédés stylistiques de l'écriture en spirale, utilisés par Rachid Boudjedra, chez plusieurs écrivains nouvellistes. Ce style d'écriture constitue l'une des figures qui caractérisent les spécificités du Nouveau roman, a-t-on constaté, soulignant que l'inspiration de Rachid Boudjedra de la technique narrative de l'écriture spiralaire témoigne de son inspiration des œuvres des maîtres de ce mouvement littéraire nouvelliste.

¹ Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra- une poétique de la subversion-* (Paris), l'Harmattan, P 67

² Ibidem P.44

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

Dans l'un de ses travaux de recherche, Alain Baudot,¹ confirme ce processus de l'écriture en spirale chez Saint-John Perse et atteste :

« ... à l'image de celle qui fut donnée dans la Pléiade pour (et par) Saint-John Perse pour une œuvre qui n'était pas, elle non plus, terminée —, il faudra tenir compte de ces couches successives, de ces modulations, de ces détours, de ces retours, de cette pensée-écriture en spirale, « en opiniâtre modelage en même temps qu'en rigoureuse conduite »²

Remmas Baghdad³, qui avait publié un article au journal du « Quotidien d'Oran » sur l'écriture romanesque de Kateb Yacine, parle de sa production et de ce quelle a apporté à la littérature algérienne, et insiste particulièrement sur le phénomène de l'écriture en spirale. A ce propos, il dit :

« Cette nouvelle 'poudre d'intelligence' qui recouvre l'expression poétique de l'œuvre katebienne va faire le bonheur de la critique littéraire. Nedjma le porte-drapeau de l'espoir celui du déclic d'une jeune littérature algérienne prometteuse. Le souffle poétique et l'esthétique romanesque en spirale imprègnent l'œuvre katebienne et font de cette dernière une référence littéraire encore inassouvie et des plus fécondes dans l'histoire de la modernité »⁴

Enfin chez Rachid Mimouni nous avons également relevé dans son écriture une production romanesque qui achemine une progression en spirale, car selon les critiques littéraires :

« Le style d'écriture de Mimouni touche plus au réalisme, mais il est agrémenté de passages surréalistes. Les personnages de Mimouni font, généralement, la navette entre le passé et le présent. Les critiques littéraires

¹ Alain Baudot, né en 1946 à la Picardie en France, est professeur de littérature à l'université York à Toronto.

² Alain Baudot -*Bibliographie annotée d'Edward Glissant*- P.9

³ Remmas Baghdad journaliste et essayiste dans la revue « le Quotidien d'Oran »

⁴ Remmas Baghdad – *le Quotidien d'Oran* du 04/03/2010.

Chapitre II La structuration de l'espace narratif chez Boudjedra

*ont appelé son style « va-et-vient » qui ressemble à l'écriture aux spirales de Kateb Yacine ».*¹

Dans une perspective comparative, la production littéraire de l'écrivain Rachid Boudjedra rejoint celles des écrivains occidentaux du Nouveau roman en matière de procédés stylistiques.

Cependant, elle se démarque d'eux en terme de recours à la production romanesque comme un moyen pour s'affirmer socialement, et de rompre avec les pratiques dominantes, au niveau politique, culturel et social.

Enfin, nous pouvons attester que cette étude sur l'influence du style d'écriture et du mode de pensée des maîtres du Nouveau roman sur l'écrivain Rachid Boudjedra nous a permis de comprendre l'importance que donne l'auteur algérien à la rigueur et au perfectionnisme incessant de son processus scripturaire en vue de confirmer son engagement à ce mouvement littéraire.

A noter que nous avons réservé un chapitre spécial à la technique de l'écriture en spirale que nous allons développer davantage dans la deuxième partie.

¹ Martine Mathieu-Job, « Rachid Mimouni », dans Christiane Chaulet Achour, avec la collaboration de Corinne Blanchaud, (dir.), Dictionnaire des écrivains francophones classiques : Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien, Éd. H. Champion, Paris, 2010, p. 311

Chapitre III

L'influence de l'espace sur la construction narrative

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

Dans cette partie de notre recherche, nous allons analyser le statut de l'espace et sa place dans la narration de Rachid Boudjedra, par la suite, nous découvrirons l'importance et la considération que le romancier donne à l'espace dans les récits de chaque roman de notre corpus afin de soulever la question de l'influence de l'espace sur la narration.

Nous tenterons aussi d'aborder les différents genres de l'espace dans les œuvres du romancier algérien et de les mettre au service de l'analyse. Nous étudierons notamment différents genres d'espaces comme : les villes, les rues, les lieux, (maison, chambre, terrasse, jardin...) ainsi que le rapport qu'ils entretiennent avec la narration.

Nous mettrons l'accent également sur les cas de figures des espaces dans les romans de Rachid Boudjedra, à savoir : l'espace imaginaire et l'espace réel. Par la suite, nous passerons aux différents états et dispositions de la spatialité dans le récit de l'écrivain.

Le but d'analyser les différents cas et les types de l'espace est de connaître leur rôle dans la narration ainsi que la manière avec laquelle la spatialité oriente et change la structure du récit.

Dans les productions romanesques, l'espace est un élément narratif dans lequel les actants remplissent différentes fonctions et exercent leurs rôles. Par cette conception, nous entendons que les événements de l'histoire n'ont pas un support autre que celui de l'espace pour qu'ils soient manifestés.

La narration ne peut négliger l'espace dans lequel se déroulent les actions, tout en affirmant aussi que la spatialité a toujours besoin d'être analysée dans un texte narratif. En conséquent, nous pouvons attester que la relation entre l'espace et la narration réside dans le fait que l'un complète l'autre.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

Ainsi, nous constatons d'après les exemples cités qu'il existe trois sortes possibles d'influence de l'espace sur la narration : la première influe sur la nature de la séquence narrative et sur le déroulement des événements, la deuxième influe sur les personnages du récit et la troisième sur l'histoire du roman en générale.

De ce fait, nous allons soulever de multiples questions importantes dans cette recherche à savoir : quelle est la place que donne Rachid Boudjedra à l'espace narratif dans ses romans ? Quelle est la raison qui se dissimule derrière une utilisation récurrente et constante de la spatialité dans ses récits ? Mais aussi, comment les figures spatiales arrivent-elles à influencer sur la construction narrative de ses romans ?

Pour répondre à ces questions et afin d'enrichir notre recherche, nous allons faire appel à différents outils théoriques et moyens d'analyse, à l'exemple de la méthode analytique de l'espace narratif de Roland Bourneuf dans *L'espace et la narration* appelée 'l'Organisation de l'espace', ainsi que la narratologie de Gérard Genette portant sur *L'espace et la littérature*, mais aussi l'étude de Philippe Hamon du rapport de l'espace narratif avec les personnages dans son œuvre *Le personnel du roman*, dans lequel il démontre que l'espace peut jouer le rôle d'un actant.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

1- Le statut de l'espace dans la narration de Rachid Boudjedra

Il est à souligner d'emblée que la nature de l'œuvre romanesque peut être définie selon son thème principal. Celui-ci, dans la narration de Rachid Boudjedra, réside dans la domination de l'espace narratif en tant que composante principale dans la narration. Ceci est dû au fait de l'évocation répétitive et consistante des lieux comme : des villes historiques, des capitales, la grande maison, le bureau du travail, le laboratoire, la terrasse, le jardin, la rue, ...

En effet, la nature des œuvres de notre corpus peut être alors caractérisée, puisque chacune d'entre elles est marquée par la dominance des lieux dans le récit. De ce fait, nous pouvons dire que chacune d'elles est une œuvre de l'espace.

Le roman *Timimoun* peut être caractérisé d'emblée de spatial et ce, dès son premier contact avec le lecteur, car son titre signifie à la fois un lieu et est aussi un signe de voyage et de découverte pour les algériens.

La ville de Timimoun, peu connue par un grand nombre de citoyens, est dévoilée et exposée dans cette œuvre dans toute sa splendeur et sa beauté sauvage, tant par ses Ksour et ses oasis que par ses méandres routiers et sablés :

« J'avais pris l'habitude d'arriver à Timimoun au lever du soleil pour permettre à mes clients de découvrir ce ksar magnifiquement intact avec son oasis luxuriante où le système d'irrigation date de plus de trois mille ans et dont l'ingéniosité et la complexité m'avait toujours fasciné. »¹

¹ Boudjedra Rachid, *Timimoun*, Paris, Folio, 1995, p : 45.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

La majorité des espaces évoqués dans ce roman se déroulent au Sahara et dans le chemin qui y mène. Or le reste est partagé entre les souvenirs du héros soit à Genève: où il s'est acheté un véhicule de transport, ou à Alger, là où la mort frappe à chaque instant et les meurtres font les unes des journaux : « ... *On aurait dit des balafres sur les vitres du véhicule acheté il y a quelques années à Genève...UN JOURNALISTE FRANÇAIS ABATTU PAR LES INTEGRISTES DANS LA CASBAH D'ALGER* »¹

¹ Idem, pp : 11-13-115.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

2- Le rapport espace-temps dans le roman Timimoun

La répartition du temps dans l'œuvre de l'écrivain algérien est importante et tend à réfléchir, car seulement avec les espaces narratifs, l'auteur a su confectionner et transmettre un message connoté qui n'est déchiffrable que dans une conception analytique et stylistique de la spatialité.

A travers une fresque littéraire inspirée du vécu algérien et incarnée dans l'histoire de ce récit, le narrateur brouille les données et mêle les souvenirs aux moments actuels, en traçant simultanément un axe de temps très étudié, celui du passé douloureux, du présent inquiétant et du futur prometteur.

Le passé dans cette œuvre est souvent indiqué par l'évocation de la ville de Genève, car c'est là où le héros a vécu ses moments de folie et a perdu son temps et ses belles années de jeunesse.

En effet, la ville suisse ne représente pour le héros que le passé douloureux. *« J'avais l'impression que le vendeur suisse me trouvait tellement pitoyable qu'il voulait me rembourser ... quelques heures plus tard, le vendeur vint me chercher dans un bar où je fêtais solitairement ma nouvelle acquisition »¹*

Tandis que le présent, quoiqu'il n'eût pas été assez illustré, parle de la ville d'Alger et revient à de multiples reprises avec des séquences choquantes et alarmantes pour marquer la prédominance du thème central et la vraie teneur de l'histoire, en arborant la situation déstabilisée de l'Algérie. Bref, le présent dans du récit est incarné dans la figure d'un état inquiétant.

Par contre, le futur, symbolisé par la ville de Timimoun, est l'enjeu sur lequel mise le narrateur pour l'accomplissement de sa poétique dans le récit de

¹ Idem, p : 11.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

son œuvre, car il l'a décrit de toutes les qualités et les bonnes conditions de vie, c'est aussi là où il était tombé amoureux pour la première fois de sa vie alors qu'il avait atteint la quarantaine.

Nous allons tenter, à travers l'élaboration de cet axe temporel, d'effectuer une recherche personnelle qui se veut une lecture analytique de l'œuvre *Timimoun* de Boudjedra, car il se peut que l'auteur n'eut même pas pensé à élaborer cette poétique, mais tous les éléments sont réunis et le contexte s'y prête pour donner une interprétation personnelle.

Le fait d'avoir élaboré cet axe temporel n'est pas fortuit, car nous pouvons lire entre les lignes de la narration de cette œuvre une forme d'incitation de la part de l'auteur aux citoyens pour quitter la ville d'Alger, devenue périlleuse, vers d'autres villes ou d'autres pays.

Dans cette œuvre, l'auteur a choisi la ville de Timimoun pour caractériser le thème de la partance et la nécessité de quitter la métropole tel que l'avaient fait plusieurs intellectuels algériens avant qu'ils soient assassinés.

Cette idée est formulée dans le but de parer aux meurtres et aux crimes et aller chercher la prospérité et la paix dans d'autres régions : « ... *Il ne faudrait comme même pas que Sarah pense que je fuis les terroristes d'Alger, que ma minable petite affaire de tourisme est une façon camouflée de me cacher, une sorte de fuite dans le désert. J'ai commencé à faire ce métier de guide, il ya trop longtemps. Bien avant que ne s'installe le désarroi dans mon pays.* »¹

Pour la plupart des lecteurs le Sahara est le synonyme du vide et n'est pas plus qu'un grand espace rempli par une couche épaisse de sable, alors que pour l'auteur, tout comme pour un philosophe ou un artiste, c'est un lieu de la découverte, du dépaysement et de l'aventure.

¹ Idem, p : 49.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

Le narrateur délivre dans cette œuvre l'une des plus belles fresques peintes d'une description de la nature dans son état brut, du calme et de la vie rurale, loin de toutes les brutalités de la ville et idéale pour la contemplation et la dévotion.

« Timimoun est un ksar rouge très ancien, avec ses murailles construites en pisé ocre. Il se love sur une longue terrasse qui domine d'une vingtaine de mètres la palmeraie. Son minaret soupçonneux à l'architecture de poupée, aux lignes arrondies et au pisé grenue, surveille le désert alentour. Avec ses dunes gigantesques et très mobiles. Ses anciennes routes de l'or et du sel. Ses oasis qui ont vu durant des siècles des vagues de réfugiés ... »¹

Les thèmes de l'espace les plus soutenus dans cette œuvre sont ceux de la partance, de l'enferment, de la solitude, de la peur et de l'espoir.

En fait, chacun d'entre eux résume la situation du héros de l'histoire et du pays pendant la décennie noire et reprennent avec chacun des trois espaces principaux (Genève, Alger et Timimoun) la poétique de la partance établie par l'auteur dans l'histoire.

La plupart des espaces narratifs cités dans *La Prise de Gibraltar* relèvent du passé et des souvenirs de l'enfance, telle que la maison familiale à Constantine, le magasin dans lequel travaillait le père de Tarik, ou encore l'école coranique. Bref, tous ces espaces rappellent aux personnages les événements passés et de manière indirecte renvoient l'histoire au thème de la réminiscence.

Une autre stratégie est mise en œuvre par l'auteur, celle d'un voyage littéraire virtuel entre les différents lieux du monde, confectionné par une

¹ Idem, p : 98.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

spécificité scripturaire à la manière des nouveaux romanciers, faisant des espaces un tissu, qui en se formant compose la charpente de l'histoire.

En fait, la structure spatiale dans *La Prise de Gibraltar* est partagée entre deux lieux essentiels : Gibraltar et Constantine, deux espaces différents dans le temps et dans la situation géographique. La gloire des musulmans ne vieillit jamais et le détroit espagnol en est témoin.

En essayant de mettre en corrélation deux grandes figures spatiales comme celle de la ville de Gibraltar le jour de sa prise et la ville de Constantine pendant les massacres de l'année 1955, Rachid Boudjedra a réussi à aboutir à son enjeu, celui de la démythification des ancêtres glorieux, car l'auteur met en échec leur gloire et notifie de manière indirecte que les conquêtes des arabomusulmans jusqu'en Espagne, leur succès et leur triomphe n'ont pas duré.

En plus, à la fin du récit, le narrateur fait exprès d'exposer le mauvais sort qu'a connu l'ancêtre glorieux des berbères, Tarik Ibn Ziad, car il a été emprisonné. A ce propos, l'auteur déclare clairement :

« Je pense à ce mythe des ancêtres glorieux, dans la littérature algérienne. En ce qui me concerne, j'ai tenté de renverser ce mythe. Et j'ai fait le contraire ; c'est-à-dire que j'ai dénoncé les ancêtres comme des gens qui ont failli quelque part »¹

Les noms des personnages sont souvent révélateurs de la stratégie textuelle de l'auteur dans son œuvre, car Philippe Hamon affirme que « *Le personnage, " l'effet personnage", dans le texte n'est d'abord que la prise en considération, par le lecteur, du jeu textuel de ces marques, de leur importance qualitative et quantitative, de leur mode de distribution, ...*

¹ Gafaïti Hafid *La poésie de la subversion*, Paris, L'Harmattan, 1999, p : 42.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

organise le personnage comme foyer permanent d'information, organise la mémoire que le lecteur a de son texte »¹

Ceci confirme encore, l'enjeu de la démythification des ancêtres glorieux déclaré par Rachid Boudjedra, car dans la narration, la stratégie est de mettre en scène un héros déséquilibré, désorienté, ayant un passé douloureux, une vie compliquée et portant le prénom de Tarik, tout comme celui de l'ancêtre glorieux Ibn Ziad, et cela est dans le but de mieux caractériser la poétique de la démythification.

Dans le roman *L'Escargot Entêté*, nous rencontrons un autre type d'espace, non pas à l'extérieur cette fois-ci, mais abstrait, celui de la pensée du héros.

En fait, l'extrait suivant montre que le protagoniste s'enfermait souvent chez lui et restait tout seul en pensant à sa vie, à se remémorer plusieurs souvenirs et à se poser plusieurs questions sur son avenir :

«Je vis seul. Je n'ai pas d'amis... je ne sors pas... Je m'enferme... Je pense à ma chance. Je la dois à ma mère. J'ai une petite maison pimpante. Un travail passionnant. Je préserve jalousement ma retraite. Surveille mes poumons de près. J'aime mieux penser à tout cela plutôt qu'à ma rencontre de ce matin ...»²

Pierre Hartmann qui a analysé cette œuvre confirme la chose suivante :
« L'Escargot Entêté se présente comme une narration à la première personne... il s'agit plus exactement de la transcription de la pensée du narrateur ... C'est donc la pensée même du narrateur qui constitue ici la

¹ Hamon Philippe, *Le personnel du roman*, « Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola », Droz, 1983, p : 107.

² Boudjedra Rachid, *L'Escargot Entêté*, Denoël, 1977, pp : 15-44-46-76.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

véritable matière romanesque »¹. Et Gaston Bachelard s'exprime sur ce fait en affirmant que «*le meilleur espace est celui de notre pensée* »²

D'autres espaces ont marqué aussi notre attention dans cette œuvre, du fait de l'importance que le narrateur leur donne dans le récit, à l'exemple du laboratoire, le bureau du travail, la rue et la maison du personnage-narrateur.

Le héros de cette histoire est un chef de bureau de dératisation, il a pour mission de sauver les gazoducs de la ville et d'anéantir les rats qui les menacent. Dans son bureau, il doit gérer aussi les équipes du personnel: leur travail, leur plan d'action et surtout leur comportement au sein de l'entreprise.

*« L'équipe n°1 chargée de protéger le gazoduc... Je ne peux supporter plus d'un retard par semaine. Que personne ne s'amuse à venir en retard. Je le renvoie immédiatement. Mieux, je le verse dans l'équipe n°1... Tout ce qui est vital à la ville est sous ma responsabilité : le port, le gazoduc, les silos, les châteaux d'eau et les fondations. On n'imagine pas le chef de service de la dératisation puisse porter un si gros fardeau... »*³

De ce fait, ce lieu qu'est le bureau de dératisation nous rapporte toute une culture sur le monde du travail et de la bureaucratie, ainsi que le comportement des gens vis-à-vis aux éthiques de la profession.

Subséquemment, le héros déplore toutes les mauvaises attitudes et les manies qu'utilisent les employés pour fournir moins d'effort et avoir plus de repos.

¹ Hartmann Pierre, *Le rat et l'escargot, Textanalyse de l'Escargot Entêté de Rachid Boudjedra*, In : Littérature, N°89, 1993, Désir et détour, p : 69.

² Bachelard Gaston *La Poétique de L'espace*, Paris, Presse universitaire de France 4^{ème} édition 1964, p : 137.

³ Idem, pp : 27-53-58.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

La rue pour le personnage principal de ce roman est un endroit dangereux et peu fréquenté, surtout à cause de la présence inquiétante d'un gastéropode qui le gêne et le poursuit là où il va.

En plus, le protagoniste, n'aime pas la fréquenter les gens, car pour lui, ce serait une perte de temps. De ce fait, il ne fait que voir depuis sa fenêtre ce qui se passe à l'extérieur.

«Ma mère disait les fréquentations sont mauvaises et la gale est contagieuse... Je suis sorti faire quelques courses, ... je me sentais alerte. C'est à ce moment-là que je l'ai aperçu qui avançait derrière moi. Je ne me suis pas arrêté. Il a continué à me suivre. J'ai accéléré le pas et j'ai eu l'impression qu'il faisait de même. Je n'ai plus voulu me retourner jusqu'à chez moi... »¹

La maison du héros ainsi que son laboratoire sont les seuls refuges tranquilles et sécurisés pour lui. Dans son labo, il veille soigneusement sur ses expérimentations, dirige avec une gestion érudite la vie des rats, et prépare aussi les mélanges de poisons pour la dératisation.

« A midi, je ne sors pas pour manger. Je m'enferme dans le laboratoire pour mon plaisir. Je reste des heures à regarder les rongeurs ... Je vis seul chez moi, dans la béatitude du silence. Le vendredi est un jour volubile. Je reste chez moi.... »²

L'œuvre *Fascination* est la quatrième production romanesque de Boudjedra choisie pour notre corpus et l'une des œuvres la plus caractérisée par la dominance de l'espace en tant que composante générale dans le récit, c'est aussi un roman que l'on pourrait qualifier de « tour du monde » à la manière de Jules Verne ou telle dans une visite guidée, vu qu'il raconte une

¹ Idem, pp : 34-39.

² Idem, pp : 24-31-44.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

histoire d'un voyage dans différentes capitales et différents pays du monde, à savoir : Alger, la Tunisie, Paris, Pékin, Hanoi, Moscou, l'Espagne,...

L'espace, de ce fait, est exposé dans tous ses genres et est présenté au lecteur sous une forme de galerie, illustrant l'aventure vers l'inconnu, puisque le héros ne savait pas à la fin de compte qu'il allait se rendre à ces différents lieux.

Alors, il nous expose un voyage commençant par la maison familiale et ses souvenirs au jardin, puis la trahison et les folies commises par ses frères à Annaba et à Marseille. Ensuite, intervient l'évocation de la gare d'El Khroub, "synonyme de voyage" pour se rendre à Tunis, et à la fin le maquis à Batna et l'insecte commis par le héros qui était la motivation du grand voyage.

« Petite gare minable de Khroub, donc, mais véritable nœud gordien ferroviaire, incontournable... à tel point que le mot lui-même Khroub, était devenu synonyme de voyage, d'aventure, de dépaysement, d'exotisme ... Nous avons escaladé les montagnes, nous étions quelques-uns dans ce cas au maquis, ... nous marchions, escaladions la rocaïlle, rampions sur le sol glissant et bourbeux, jusqu'à l'épuisement, et au-delà de l'épuisement jusqu'au chaos.... »¹

La nature de l'espace dans cette œuvre n'est pas très différente de celle des autres romans de l'auteur algérien, car il s'agit aussi dans ce roman du voyage forcé et de l'obligation de chercher un autre lieu pour redonner à la vie un sens.

En fait, le héros souffre d'un inceste qu'il a commis avec sa sœur adoptive. Pour réparer son péché, il s'est éloigné de sa famille dans l'espoir de mettre fin à une torture morale qui le punissait chaque minute de sa vie.

¹ Boudjedra Rachid, *Fascination*, Paris, Grasset, 2000, pp : 55-104

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

En conséquence, nous trouvons dans la narration différents thèmes comme celui de la trahison, la sensation de culpabilité, la tristesse, l'espoir, le chagrin, la fuite, l'érudition ...

Il est important à souligner que lors du passage d'un espace à un autres dans la narration nous constatons aussi un changement de thème, ce qui nous pousse à attester que l'espace narratif influe sur le changement des séquences narrative et à témoigner de la force de cet élément qui peut également participer à l'élaboration des nœuds du récit ainsi qu'au développement des actions et des évènements de la narration.

De ce fait, l'espace dans ce roman n'est pas un élément narratif passif servant uniquement à la description ou à la localisation, mais plutôt un agent stabilisateur et parfois déstabilisateur dans le récit. Alors il n'est pas faux de déclarer à ce stade de la recherche que la spatialité peut influencer sur la narration.

Toutes ces hypothèses avancées sur les différentes œuvres de notre corpus laissent penser que l'espace peut également influencer sur la construction du sens de la narration.

Par exemple, dans le cas où le narrateur présente des espaces clos et qui sont teints d'une portée mélancolique, la narration va prendre à son tour le même acheminement pour décrire la scène et la situation de la même manière. Donc le thème général à ce moment prend la même caractérisation.

Enfin nous pouvons affirmer que l'espace narratif participe à des degrés différents à l'orientation du thème de la narration et joue un rôle très important dans la production du sens des romans de Rachid Boudjedra.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

3- Comment les différents genres de l'espace influent sur la narration ?

La production boudjedrienne représente un éventail éminent s'ouvrant sur une diversité d'espaces narratifs, tel un voyage dans un vaisseau imaginaire et un périple littéraire s'arrêtant dans différentes stations pour nous décrire, parfois, des villes, des capitales, des cités historiques ou fictives, et quelques fois des lieux rappelant les souffrances, les jouissances ou encore la nostalgie des personnages telle que la maison familiale dans les romans de Rachid Boudjedra.

Souvent, la narration nous rapporte aussi des espaces où les troubles psychologiques y dominent, telle que la maison du héros dans *L'Escargot Entêté* ou le bureau de travail dans *La Prise de Gibraltar*.

De ce fait, nous allons étudier plusieurs types d'espace, afin de préparer des sentiers battus pour notre analyse, celle de traiter l'influence de l'espace sur la narration et ce, en commençant par :

I. Les espaces ouverts

Les espaces ouverts dans les écrits de Rachid Boudjedra sont des lieux généralement qui représentent une étendue topographique non limitée et des espaces plus libres dans lesquels les personnages sont le plus souvent dans un état normal et où le calme, la paix et la sérénité sont les caractéristiques qui dominent dans la narration.

Les espaces ouverts ne se taillent pas une grande part dans la narration de Boudjedra vu que ses récits relatent l'enfance et l'adolescence difficiles au sein d'une famille déchirée et ce, en se servant presque du même personnage avec des prénoms différents à travers les quatre romans de notre corpus à

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

savoir : « Tarik » dans *La Prise de Gibraltar*, « Lam » dans *Fascination* et un héros qui est mis dans le profil d'un personnage-narrateur dans *L'Escargot Entêté* et *Timimoun* en lui léguant un rôle homodiégétique.

En fait, nous n'avons pu extraire qu'un seul exemple de chaque œuvre de notre corpus. Cela dit que le manque des espaces ouverts montre déjà la nature de ces œuvres et va influencer sur la nature de la narration.

Le premier exemple que nous citons est celui pris du roman *Timimoun*, dans lequel l'auteur évoque le Sahara en tant qu'un espace calme et vaste, dépourvu de peine et de dangers et là où le personnage-narrateur tombe, pour la première fois de sa vie, amoureux après qu'il a atteint la quarantaine :

« J'avais pris l'habitude d'arriver à Timimoun au lever du soleil pour permettre à mes clients de découvrir ce ksar magnifiquement intact... Avec ses dunes gigantesques et très mobiles. Ses anciennes routes de l'or et du sel.... Menacé, maintenant par des tueurs à gages qui se font passer pour les gardiens de la morale religieuse.... dans un bar d'Alger, cette fois-ci. La peur est là. Elle est atroce. Elle m'a toujours habité. J'essaye de l'enrayer à coups de Vodka et de randonnées dans le désert... Pourquoi c'est à quarante ans que... l'amour me tombe dessus ? ... Sarah était le seul être capable de m'aider à m'en sortir. Je la croyais capable à me guérir de mes tares »¹

Dans ce passage, le narrateur décrit à la fois la splendeur et la beauté du désert, mais aussi insinue que partir à Timimoun est une éventualité pour échapper aux problèmes de l'insécurité dans la ville d'Alger, devenue une scène de meurtre et un lieu non sécurisé pendant les années 1990, tout comme plusieurs wilayas du pays durant cette période.

¹ Boudjedra Rachid, *Timimoun*, Paris, Folio, 1995, pp : 42-47-51.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

Il ajoute même que Timimoun ravit chaque fois et de plus en plus de visiteurs. Ne serait-ce pas ici, une forme d'incitation aux gens pour qu'ils quittent la capitale pour aller chercher la paix au Sahara ? Ceci est mieux illustré dans la citation suivante :

« Il ne faudrait comme même pas que Sarah pense que je fuis les terroristes d'Alger, que ma minable petite affaire de tourisme est une façon camouflée de me cacher, une sorte de fuite dans le désert. J'ai commencé à faire ce métier de guide, il y a trop longtemps. Bien avant que ne s'installe le désarroi dans mon pays... Il fallait mieux mourir dans ce désert qui m'a toujours fasciné, plutôt que dans une de ces villes atrophiées, surpeuplées et agressives. »¹

De ce fait, l'exemple présenté du roman *Timimoun* démontre que la narration a été effectivement influencée par le thème du voyage au désert qui se présente comme une issue aux problèmes de la capitale.

A vrai dire, le récit passait dans la plupart des séquences narratives de l'espace fermé, c'est-à-dire «Alger», à l'espace ouvert, qui est la ville de Timimoun, plus précisément de manière à basculer du thème de l'insécurité et du désordre vers celui du calme et de la paix.

Le deuxième exemple se trouve dans le roman *Fascination*, mais cette fois-ci, il représente toutes les villes visitées par Lam (le héros) qui tentait d'oublier l'inceste commis avec sa sœur adoptive Lol.

En effet, chaque fois qu'il se trouvait dans la maison familiale, (dans laquelle a eu lieu ce pêché, qui le punissait chaque instant de sa vie) il se sentait enfermé et maudit, et que cet espace l'étouffait. Alors, la tristesse, la

¹ Idem, pp 45-61

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

culpabilité et le remord lui ont poussé à s'évader de cette sorte de prison à ciel ouvert.

En fait, il prend la route vers l'inconnu et voyage dans les capitales du monde pour tenter de remettre un ordre à sa vie et de retrouver ce qu'il était avant, l'homme libre. Alors, il s'est mis à chercher de nouvelles personnes, un nouvel amour, un nouveau monde et une nouvelle vie. A ce propos, le narrateur énonce :

«... cela ne diminuait pas vraiment son angoisse car chaque fois, la folle nuit passée avec Lol, la veille de son départ pour le maquis, surgissait violemment ... il aurait préféré mourir... Lam passa six mois à Moscou. Il apprit la langue russe et tenta de faire l'amour avec les moscovites, comme pour oublier Lol, comme pour oublier l'inceste ! En vain »¹

La narration dans cette séquence a pris le teint du thème de l'évasion et de la quête de soi par l'effet qu'à causer le lieu de « la maison familiale » (qui a abrité le drame de l'inceste) du personnage principal Lam.

En conséquence, cette conjoncture a élargi la perspective du récit en l'amenant vers de nouveaux espaces plus ouverts, car le héros s'est engagé dans une aventure, à la manière des grands explorateurs et voyageurs du monde, afin de faire renaître ses ambitions naturelles et retrouver le cours normal de sa vie.

Ceci est incarné dans les extraits suivants :

« Petite gare minable de Khroub, devenue synonyme de voyage,... à Batna, nous étions quelques-uns dans ce cas au maquis, ... une fois guéri, Lam passa six mois à Moscou... après, il fut envoyé par la résistance en Chine où il

¹ Boudjedra Rachid, *Fascination*, Paris, Grasset, 2000, pp : 108-109.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

résida quelques mois à Pékin ... Hanoi, donc, où Lam arriva sous les bombardements américains... Lam avait l'esprit taraudé par le remord d'abandonner Hanoi, non pas à Constantine, non pas à Alger, mais à Barcelone, ... Lam était en extase (...) à cause de cette ville d'Alger... Paris, ville photogénique selon l'expression de Lam qui y arriva le 24 juin 1969 »¹

Par conséquent, le récit a connu un changement de thèmes, après qu'il était caractérisé par ceux de la trahison et des remords (de la part des deux frères Ali et Ali Bis, et de Lam et Lol), dans la « la maison familiale » qui rappelait tant de malheurs et de mauvaises souvenirs, vers ceux du voyage, de l'aventure, de la découverte, de la passion et de la recherche du nouveau.

Le troisième exemple représentant un espace ouvert existe dans le roman *La Prise de Gibraltar*, il s'agit du détroit de Gibraltar, un endroit que le héros rêvait Tarik de visiter.

Ce dernier parlait tout au long du récit de sa souffrance et relatait avec tristesse la période de son enfance vécue dans des espaces fermés. Toutefois, les livres historiques lui ont inculqué des espaces légendaires et mythiques dans lesquels il ne pouvait s'empêcher de s'y rendre ne serait ce qu'avec son imagination.

Parmi les histoires qui l'ont intéressé, celle de La Bataille de Gibraltar (du livre d'Ibn Khaldoun) dont le héros est un commandant berbère.

L'histoire de cette Bataille été devenue mythique par le seul fait qu'elle faisait l'objet de la conquête musulmane de l'Espagne, et constituait un symbole de fierté pour les musulmans et pour le héros du roman Tarik en particulier, car il porte le même prénom du commandant de cette prise.

¹ Idem, pp : 86-104-109-140-141-153-176-205-228.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

"...à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar ...Tarik ibn Ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire, jusqu'au Rocher Vert qu'il baptisa de son nom, le Rocher de Tarik = (djebel Tarik = Gibraltar)... mon père me donna à traduire un passage d'Ibn Khaldoun sur la conquête arabe de l'Andalousie ... mon phantasme central, c'est Gibraltar mais est-il croyable de vouloir visiter une ville étrangère parce qu'elle a été-tout simplement- le point de départ de la conquête de l'Espagne voire de l'Europe par les armées arabes désignées par Tarik ibn Ziad nous étions alors en train d'arpenter la ville et les environs de Gibraltar à la recherche de quelques traces ou ruines ou indices arabes ..."¹

De ce fait, le détroit de Gibraltar représente une échappatoire pour le héros de l'histoire pour pallier aux problèmes du présent, causés justement par l'enfance mal-vécue.

Ce lieu tant vénéré par Tarik a apporté au récit une sorte d'équilibre, et une ouverture vers des espaces plus libres, car il a influencé la narration de manière à ce qu'il avait orienté le parcours de l'histoire d'une situation morose vers une quête d'objet perdu ou, pour mieux dire, vers la quête d'identité et de sois.

Ainsi, le fait de se retrouver dans cette ville pour le héros serait comme une sorte de renaissance et une manière de rétablir et de reconstruire ce que le passé avait ruiné, aussi une tentative de se réconcilier avec son présent dans l'espoir d'étancher une longue souffrance et de rompre le lien avec la forte gravité du passé, en se voyant enfin à Gibraltar triompher dans l'ombre du guerrier berbère Tarik Ibn Ziad.

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987, pp : 63-75-95-111-115-121.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

Le quatrième exemple des espaces ouverts que nous évoquons dans cette analyse se trouve dans le roman *L'Escargot Entêté*.

Dans cette œuvre, il s'agit d'un personnage principal qui souffre quotidiennement de problèmes sociaux, en outre des problèmes moraux jusqu'au point où il a décidé de choisir l'enfermer, que ce soit dans sa maison ou dans son bureau de travail.

Cependant dans ce récit, le personnage principal fait preuve de qualités intellectuelles et de compétences scientifiques dans le domaine de la biologie animale et précisément dans la dératisation et la préparation des poisons et d'antidotes de lutte contre cette race d'animaux rongeurs.

Alors, une telle personne est censée sortir, en principe, être sur le terrain, expérimenter et examiner. Or, ce personnage fait tout à fait le contraire et se voit obliger de rester chez lui et ne pas sortir pour deux raisons : la première c'est qu'il se méfiait de côtoyer les gens et la deuxième est celle de sa peur d'un escargot qui l'intriguait et suivait ses mouvements chaque jour.

En conséquence, le héros du roman, n'a qu'un seul espace dans lequel il pouvait se réfugier, celui de sa pensée, car en passant la journée enfermée dans sa maison, il se mettait à imaginer, à s'évader de ses problèmes et à consulter ses petits bouts de papiers dans lesquels il écrivait des notes importantes.

De ce fait, il arrivait à se libérer de son enfermement et à migrer d'un espace topographique et matérialisé vers un espace virtuel, ou encore du "*dedans au dehors*" tel que Gaston Bachelard l'exprime dans ces propos :

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

« Dans la plupart de nos rêves, nous souhaitons vivre ailleurs, loin de la maison encombrée, loin des soucis citadins. Nous fuyons en pensée pour chercher un vrai refuge »¹

Alors, ce mode de réflexion et cette stratégie scripturaire dans le récit a influencé la narration de manière à ce que la séquence narrative qui évoque l'espace de la pensée construisse une sphère spirituelle et un monde métaphysique dans une histoire qui rend le personnage, non pas un simple actant, mais plutôt un philosophe, et le lecteur en un penseur.

¹ Bachelard Gaston *La Poétique de L'espace*, Paris, Presse universitaire de France 4^{ème} édition 1964, p64.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

II. Les espaces clos

Dans les écrits de Rachid Boudjedra, les espaces clos sont des lieux dans lesquels les personnages, particulièrement le héros, sont soit réfugiés, ou bien enfermés par obligation.

Parfois, nous rencontrons une situation où nous trouvons un narrateur impliqué, entre autre un personnage-narrateur, et dans ce cas nous constatons que la narration est influencée par cet état et pourrait porter de multiples significations.

Par exemple, les moments où le personnage narrateur se voit obligé de s'enfermer dans un lieu, ou de s'y rendre par sa volonté, la narration prend la forme d'un récit qui peint une atmosphère d'inquiétude, de peur et de doute.

Un autre exemple se trouve dans l'œuvre *La Prise de Gibraltar* dans laquelle le personnage narrateur s'enferme dans son bureau de travail, car effrayé par l'apparition soudaine et gênante de plusieurs grues jaunes, dont le mouvement et l'activité lui causaient énormément d'angoisse et de frayeur.

En fait, ces engins s'approchaient périlleusement de l'immeuble dans lequel se trouvait son cabinet, mais aussi, à cause du changement effroyable des couleurs de ces grues ainsi que leur déplacement, lui rappelant tant de mauvais souvenirs de son enfance. Cet exemple est expliqué dans le passage suivant :

« Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau. La grue s'élançant dans l'air, ... telle une flèche s'enfonçant dans la matière bleue ... Jaune donc à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar et portant leurs cavaliers envoyés ... »

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

Cependant malgré la domination du jaune, la couleur rouge attirait l'attention par son éclat et surtout par ce qu'elle préfigure de violence et de sang déversé et d'éclaboussures... je montais aussitôt sur la terrasse me défouler, en écrivant des slogans nationalistes, vengeurs et rancuniers en jaune ... la couleur jaune des étendards ... le maître me donna un crayon en verre jaunâtre ... je n'avais pas depuis lors su me débarrasser de cette nostalgie un peu ridicule et romantique pour la craie jaune »¹

Hafid Gafaiti explique ce phénomène qui fait de la couleur jaune de la grue comme un flashback déclenchant le processus de la mémoire et des souvenirs chez l'écrivain algérien :

« Les rapports que nous entretenons nous-mêmes avec les couleurs sont souvent révélateurs de notre identité (...) aussi bien chez Claude Simon que chez Rachid Boudjedra, le jaune est lié à l'idée de flèche à laquelle la psychanalyse donne une dimension phallique. Et on peut associer les flèches aux rayons de soleil, à la chasse et la guerre »²

Le passage que nous avons cité du roman *La Prise de Gibraltar* démontre que l'évocation d'un lieu comme le chantier et de la grue jaune a donné au récit un teint et une atmosphère morose et un climat décrivant le danger et la perturbation psychologique.

L'extrait qui explique mieux le cas présent se trouve dans le roman *Timimoun* illustré dans le personnage-narrateur. Ce dernier préfère s'échapper des problèmes de la ville d'Alger et chercher la vie paisible au Sahara. Alors il travailla en tant que guide touristique et choisit de voyager afin d'éviter de d'affronter un jour la mort ou de trouver le sort des gens assassinés.

¹ Boudjedra Rachid, *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987, pp 56-71-104-116-210-225

² Gafaiti Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1995, p46

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

En effet, une grande partie du récit se déroule à l'intérieur du véhicule de voyage baptisé extravagance (espace fermé) dans lequel le personnage-narrateur nous rapporte l'histoire de son périple avec les touristes qu'il transportait, et nous décrit son mode d'échappatoire en choisissant de voyager au sahara pour éviter la mort qui ravissait chaque fois des victimes dans plusieurs villes. Ceci est mieux agrémenté dans l'extrait suivant :

".... Il ne faudrait comme même pas que Sarah pense que je fuis les terroristes d'Alger, que ma minable petite affaire de tourisme est une façon camouflée de me cacher, une sorte de fuite dans le désert. J'ai commencé à faire ce métier de guide, il ya trop longtemps. Bien avant que ne s'installe le désarroi dans mon pays." ¹

Dans le roman *L'Escargot Entêté* nous avons trouvé une situation presque identique, car le personnage-narrateur préférerait s'enfermer dans sa maison de peur de fréquenter les gens car ils les considéraient comme source des problèmes. En plus, il se plaignait de la perturbation causée par la présence quotidienne et inquiétante d'un escargot qui semait de plus en plus le doute et la peur.

« Je vis seul. Je n'ai pas d'amis. Quel bonheur ! Ma mère disait les fréquentations sont mauvaises et la gale est contagieuse ...Je suis sorti faire quelques courses, j'avais besoin de marcher ... je me sentais alerte. C'est à ce moment-là que je l'ai aperçu qui avançait derrière moi. Je ne me suis pas arrêté. Il a continué à me suivre. J'ai accéléré le pas et j'ai eu l'impression qu'il faisait de même. Je n'ai plus voulu me retourner jusqu'à chez moi »²

¹ Boudjedra Rachid, *Timimoun*, Paris, Folio, 1995, p 45.

² Boudjedra Rachid, *L'Escargot Entêté*, Denoël, 1977, pp 35-46

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

III. Les espaces nostalgiques

Dans le corpus de notre recherche, nous avons constaté la présence d'un grand nombre de passages où le narrateur parle de la nostalgie ainsi que des souvenirs des personnages. C'est pour cela que nous nous sommes questionnés sur leur rôle et la raison de leur évocation, alors nous avons envisagés de les étudier afin de soulever ces interrogations et de comprendre leurs natures.

En fait, dans la plupart de ces passages l'espace en est la cause principale de l'évocation des souvenirs et des moments nostalgiques. A titre d'exemple nous citons : la maison familiale, l'école coranique, le jardin du grand mûrier, le magasin du père, etc. Tous ces endroits ont été témoins de bons et de mauvais souvenirs pour les personnages.

Le plus important dans tous cela, c'est que l'évocation de ces espaces, influe sur le déroulement et sur la progression des évènements de la narration. Ce qui constitue une bonne piste d'analyse afin de comprendre l'acheminement de ce processus.

"... maman, je me souvenais surtout de son fou rire étouffé lorsque les soldats nous tombèrent dessus par surprise et une fois partis elle dit : quelle « trouillarrhée » les enfants, rien que pour nous faire rire et détendre l'atmosphère..."¹

Dans cet extrait, le héros Tarik nous rapporte une scène vécue dans la maison familiale. Ce lieu lui avait rappelé l'ambiance et la joie qui y dominait en compagnie de chères personnes qui ne sont plus. C'est pour cela que chaque fois qu'il s'y rendait dans cette maison et qu'il parcourait ses recoins, il ne

¹ Boudjedra Rachid, *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987, p146.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

pouvait s'empêcher de revoir les tous petits détails, de son passé et de son enfance.

De ce fait, la narration a pris le teint d'un récit nostalgique grâce à l'évocation de cet espace qui, à son tour, déclenchait le processus des souvenirs du héros.

Le 2^{ème} exemple est celui de l'école coranique. Ce lieu est parmi les espaces dominants car il a été assez fréquenté par le personnage principal de *La Prise de Gibraltar* Tarik et dans lequel il a énormément de souvenir :

*"... il (mon père) m'avait confié à quatre ans au maître de l'école coranique en lui disant d'utiliser tous les moyens pour que j'apprenne le Coran, vite et sur de bonnes bases. ... il (mon père) m'avait confié à quatre ans au maître de l'école coranique en lui disant d'utiliser tous les moyens pour que j'apprenne le Coran, vite et sur de bonnes bases..."*¹

Cette citation démontre, on ne peut mieux, la souffrance et la torture dont Tarik faisait l'objet. Celle-ci rejaillissait chaque fois qu'il se rappelait de ce lieu (l'école coranique). Le plus désolant aussi pour lui, c'est qu'il savait que la sévérité appliquée exagérément par son maître était à la demande de son père qui lui a ordonné de le frapper au sang si cela était nécessaire.

En conséquence, le personnage narrateur nous racontait de plus en plus et en détails, les instants amers et les moments douloureux de cette partie de son enfance. Conjointement, le récit commençait à prendre les traits d'une scène morose et pleine de chagrin.

¹Boudjedra Rachid, *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987, pp : 84-121.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

IV. Les espaces rêvés

Dans les romans de notre corpus le voyage se taille une grande part dans les récits avec une présence remarquable dans trois œuvres sur quatre qui sont : *Timimoun*, *Fascination* et *La Prise de Gibraltar*.

Il est vrai que le voyage et l'envie de la découverte de nouveaux espaces constituent une tendance que l'on remarque chez plusieurs écrivains, cependant chez l'écrivain Rachid Boudjedra, elle revêt un caractère spécifique, celui du besoin de l'évasion et de la quête de sois.

Ce constat est vérifié dans les trois œuvres citées précédemment qui font une illustration du voyage forcé et de la partance comme un choix pour pallier aux situations complexes et insurmontables.

Or, le voyage chez Rachid Boudjedra rime souvent avec "rêve", c'est pour cette raison que la plupart de ces explorations sont précédées aussi par un souhait fervent de rejoindre tel ou tel lieu. L'exemple de cette hypothèse se trouve illustré dans l'extrait suivant :

*" Mon phantasme central, c'est Gibraltar... Il va vraiment falloir que je me décide à aller à Gibraltar...à nouveau il fut envahi par le désir de faire un voyage touristique à Gibraltar...nous étions alors en train d'arpenter la ville et les environs de Gibraltar à la recherche de quelques traces ou ruines ou indices arabes ..."*¹

Dans cet exemple, le héros Tarik était tellement fasciné par Gibraltar, la ville légendaire (qu'il a connu grâce à la lecture de l'histoire de La Prise de Gibraltar et le commandant berbère Ibn Ziad) dont il fut fantasmé, charmé et honoré.

¹ Idem, pp : 139-175.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

En plus, il portait le même prénom que le commandant de cette conquête, et ceci a constitué une sorte de fierté pour lui au point qu'il rêvait chaque jour d'aller la visiter.

Tout au long de la séquence narrative qui décrit la ville de Gibraltar, le récit était centré sur le discours chimérique et le désir fervent du personnage principal de se rendre un jour dans cette ville.

Dans cette séquence, la narration a pris une nature différente du fait de l'évocation de ce lieu, car il ne s'agit plus d'une succession d'évènements ni de nouvelles péripéties, mais plutôt d'une volonté du personnage principal à s'immiscer dans l'imagination profonde d'un voyage à la ville de Gibraltar en décrivant ce lieu tel qu'il rêvait le voir un jour, jusqu'au point où il s'imaginer en train d'arpenter les rues et d'explorer la cité mythique.

En conséquence, cet espace qui est la ville de Gibraltar a influencé la narration et a changé le cours du développement du récit ainsi que ses évènements en le basculant d'un thème vers un autre.

En conséquence, nous pouvons attester que l'espace narratif n'est pas simplement un élément dont le rôle est de définir et de limiter un lieu géographiquement, ou de situer une action ou un évènement dans un cadre topographique, mais plutôt, il est un concept narratif moderne qui a ses fonctions et ses propres genres, et un moyen tangible utilisé par le romancier afin de réaliser différentes stratégies, du fait de sa force de changement et d'influence, comme nous l'avons vu dans cette analyse.

Chapitre III L'influence de l'espace sur la construction narrative

D'ailleurs, c'est pour cela que Denis Bertrand dit : « *L'espace romanesque n'est pas une pure topographie, mais aussi et surtout un espace sensible, un espace pragmatique.* »¹.

¹ Bertrand Denis, *L'Espace et le Sens* Germinal d'Emile Zola, Paris, Hadès John Benjamin Publishing company, 1985, p : 25.

2^{ème} partie

L'espace et les techniques romanesques modernes

Chapitre I
La postmodernité dans
l'écriture de Rachid
Boudjedra

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

Dans ce chapitre, nous allons étudier l'une des techniques ou l'un des procédés littéraire dans l'écriture du romancier algérien, Rachid Boudjedra. Ce dernier, qui a depuis longtemps manifesté son adhésion au courant nouvelliste et au mouvement des écrivains qui optent pour une vision moderne de la pratique littéraire, a toujours été au diapason des changements opérés au niveau de l'écriture et ce à travers tous ses romans.

Caractérisé par un ensemble de techniques scripturaires spécifiques, ce nouveau mode de concevoir les choses, à savoir le postmodernisme, est avant tout un mode de réflexion artistique et littéraire paru d'abord chez les anglo-saxons avant de se répandre à travers les différents continents à partir des années 1980.

Ce mouvement, qui vient succéder au modernisme, s'est distingué notamment chez Freud, Marx et Nietzsche, par la contestation des idées maîtresses et de la maîtrise des techniques.

Ce nouvel aspect littéraire, qui marque son opposition au courant de "la modernité littéraire" ayant duré un demi siècle, se caractérise également par son aspect ludique qui inspire l'écrivain dans la confection d'un jeu textuel en prenant plaisir de joueur avec les mots, les thèmes et les caractères des personnages.

Bien qu'il soit très réputé, ce concept est très peu exploité dans les recherches récentes en Algérie, a-t-on constaté, précisant que cette notion, qui a connu un épanouissement dans les différents domaines, tel que la peinture, l'architecture, l'art plastique et la musique, rend compte de l'importance de la liberté de l'individu et de son autonomie vis-à-vis aux valeurs figées et immuables.

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

L'auteur postmoderne est donc maître de ses choix artistiques, contrairement aux spéculations du courant moderniste, dont le principe écartait toute tentative de description artistique et détaillée du monde à cause de l'invention de la photographie et du film.

En effet, le modernisme mettait en péril le développement de la pensée humaine du fait que les artistes ne peuvent plus suivre la vie et les événements qui se transforment continuellement autour d'eux.

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

1- Qu'est-ce que la poétique postmoderne

Le postmodernisme a trouvé sa place dans la tradition anglo-saxonne, en outre atlantique, notamment en Amérique et au États unis et essentiellement en grande Bretagne, car c'est les grands théoriciens anglo-saxons ont défini ce concept en littérature, en architecture, dans l'art et dans la musique.

La pratique littéraire postmoderne peut être globalement caractérisée par la dimension ludique comme procédé littéraire central au sein de l'écriture postmoderne consistant dans le regard porté par l'écrivain sur sa société, d'où la pratique du monologue intérieur, le style d'écriture fragmentaire, l'intertextualité, le suivie et la description des rêves des personnages.

L'écrivain postmoderne pratique intentionnellement l'intertextualité, il évoque certains textes des écrivains classiques soit pour prêter allégeance et s'inscrire dans une sorte de prolongement d'une pensée ou d'une manière d'écrire ou au contraire, afin de mettre en question ou de se moquer d'une tradition littéraire archaïque.

L'usage de "le pastiche" et de la parodie, est également l'un des procédés littéraire de l'écriture postmoderne qui constitue à reprendre certains textes et certains styles pour s'en moquer pour les décortiquer et pour les déconstruire.

Il y a également l'usage de l'ironie et de l'humour. L'ironie n'est plus ce procédé stylistique qui consiste à se moquer d'un certains nombre de phénomènes sociopolitiques ou historiques, par exemple dans un contexte subsaharien avec les dictatures et post années indépendance.

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

Elle ne se moque plus uniquement de la société ou de la figure du dictateur, mais devient un procédé d'écriture qui se moque de la pratique scripturale de l'écrivain, en d'autres termes, le travail de l'écriture littéraire est lui-même remis en question par l'auteur dans son texte qui installe un narrateur-écrivain, qui est lui-même en train d'écrire.

Cette autoréflexivité du texte qui se réfléchit dans le récit lui-même comme une sorte de mise en abîme qui laisse voir un narrateur qui écrit et remis en question sa manière d'écrire, on se moquant de sa façon d'écrire le roman. En ce moment là, le lecteur se trouve déstabilisé en raison de cette pratique qui est en vogue dans le roman postmoderne.

Il y a également la déconstruction généralisée de tous les canons traditionnels de l'écriture romanesque, l'autoréférentialité, la métafiction et le brouillage des données spatio-temporelle.

La technique du brouillage des données spatio-temporelles se manifeste chez l'écrivain maghrébin de langue française des années 80 par le choix intentionnel de brouiller les références espace et temps, en s'adressant au lecteur de manière à lui dire presque dans ce sens : 'peut importe, pourquoi cherches-tu à savoir où se passe l'action, elle a lieu quelque part dans le monde'', et cela donne un caractère universel aux problématiques qui sont traitées dans cette œuvre postmoderne.

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

2- Les manifestations de la pratique postmoderne dans l'écriture de Rachid Boudjedra

Il est nécessaire, avant d'entamer cette étude de donner quelques définitions importantes. Pour Jean-François Lyotard, le postmodernisme est « *l'incrédulité à l'égard des métarécits* »¹. Cela veut dire que par rapport à une parole qui devient unitaire et totalisante, les récits de Boudjedra ont imposé une sorte de totalitarisme au niveau de la pensée et des discours.

Chez Boudjedra comme c'est le cas pour les écrivains maghrébins, on assiste à l'annonce par ces auteurs à travers leurs écrits de l'émergence d'une écriture postmoderne au Maghreb après que le début des années 80 a manifesté une crise de distance envers les écritures expérimentales dominantes des deux décennies précédentes, c'est-à-dire le Nouveau roman.

Marc Gontard en établissant un état civil, il écrit : « *le roman maghrébin francophone entre dans la postmodernité à partir des années 80* »², de même, si Charles Bonn considère le stade de l'évolution actuel de la littérature maghrébine correspond à son entrée dans « *l'âge postmoderne* »³ il lie cette dernière à un affaissement et une déconstruction des métarécits à forte scénographie identitaire locale, régionale et/ou idéologique.

L'écriture postmoderne chez Boudjedra se caractérise par la pratique de la détermination de l'outil esthétique qui acte la perte inéluctable de tout essentialisme dans l'énonciation romanesque au profit d'une approche singulière bien typique.

¹ Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p.20

² Gontard Marc, *le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, essai, HAL, Paris, 2005, p.33.

³ Idem, p.35.

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

C'est-à-dire, on est plus dans l'ancrage géographique de la revendication de la part de l'écrivain dans une dimension essentialiste de son identité, de son appartenance à une région et à une ère géographique.

Rachid Boudjedra, né à Ain El Beida (wilaya d'Oum El Bouaghi), au Nord de l'Algérie, éprouve par rapport à son origine familiale bourgeoise et polygame, des sentiments de malaise, de domination et d'injustice.

Outre l'éloignement de sa maison et de sa famille pour poursuivre ses études à Tunis, Alger puis à Paris, le choc du maquis pendant la guerre d'Algérie, et les atrocités de la guerre civile pendant les années 80 et début 90, exacerbent une écriture habitée par des déchirures.

D'ailleurs, l'auteur ne s'en excuse pas, du fait qu'il fait revenir le leitmotiv intra-textuel du saccage dans grand nombre de ses romans. Cette réflexion sera développée un peu plus loin dans ce présent travail.

Pour cause, la violence en constitue le sceau, c'est-à-dire une marque particulière dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, du fait que le thème de la violence est un phénomène postmoderne par excellence.

Dès son entrée en littérature en 1965 avec un recueil de poème intitulé *Pour ne plus rêver*, qui fait l'éloge entre autres de la guerre de l'indépendance, c'est surtout son premier roman *La Répudiation* (publié en 1969) qui révèle non seulement l'ampleur et le scandale de la violence, mais aussi sa littérisation potentielle.

En effet, l'écriture y apparaissait comme transcendée par la violence des images comme du contenu du roman. Par rapport à la dynamique postmoderne, l'écriture romanesque de Rachid Boudjedra entretient d'évidentes connivences. Parmi celles-ci, la remise en question et la réécriture des grands récits fondateurs de ce mouvement littéraire.

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

L'écriture subversive est également un potentiel important à étudier dans le texte romanesque de Boudjedra. Entre autres, le caractère subversif de la caricature établi dans le récit comme un procédé reflétant l'un des enjeux de la poétique postmoderne.

Ceci apparaît à deux niveaux. Sur le plan de la narration on réduisant la personnalité la psychologie et l'histoire d'un personnage dans une description expéditive, construit le rapport de ce dernier avec le lecteur, c'est-à-dire que le recours du roman postmoderne à l'ironie et à la caricature ainsi qu'à toutes les ressources du comique est dû au pouvoir transgressif et subversif de l'ironie (la remise en question totale de toutes les valeurs et de toutes les vérités et tous devient en quelques sortes sujet à polémique dans le roman postmoderne).

L'humour tragique inscrit dans les romans de Rachid Boudjedra ne dérange pas les règles du postmodernisme. Son enjeu littéraire s'articule autour d'une approche intertextuelle d'une sorte d'humour nécrologique qui gravite dans le sens contraire de la tragédie de la mort.

La citation suivante rend mieux compte de cette notion de l'humour tragique dans les écrits de Rachid Boudjedra : « *Ils voulaient tous que j'aie porté le cercueil de ma mère. Mais comment leur expliquer que je n'avais pas envie de voir son ventre mou, son œil droit ou gauche qui s'évertuaient à ne pas se fermer malgré les efforts de la vieille laveuse de cadavre secrètement exaspérée par ce manège de la morte. Puis se fut un an plus tard la prière de l'absent c'était en l'honneur de mon frère aîné décédé à l'étranger. Le corps arriva deux mois plus tard enfermé dans un cercueil scellé et portant le cachet de la douane* »¹.

¹ Boudjedra Rachid, *L'Insolation*, Paris, Denoël, 1972, p.224.

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

Cette narration de l'humour noir a été également identifiée dans le roman *La Prise de Gibraltar* dans la citation suivante :

« Elle était fluette de corpulence et transparente de peau, mais là, elle faisait encore plus fluette, plus fragile, plus frêle et plus transparente ; avec ses yeux fermés et sa bouche qui ne voulait pas se refermer au point qu'on serra un fichu rose pailleté d'or partant de sous le menton et attaché au-dessus du crâne, pour permettre à sa bouche de rester close. On avait l'impression qu'elle ne voulait plus se taire, elle qui avait passé sa vie dans le silence, la résignation et la patience. »¹

Dans les vocations tragi-comiques de la mère et du frère, il y a une certaine distance qui intervient comme une situation de démarquage à travers la possibilité laissée au lecteur de se détacher de la violence du texte par le biais du rire.

Le rapport à la postmodernité littéraire de l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra transparait à travers la représentation de la violence qui relie d'ailleurs grand nombre de ses romans qui s'inscrivent dans la rupture féconde.

La rupture féconde dans l'écriture postmoderne concerne la problématique du personnage comme nous l'avons expliqué auparavant, dans l'incarnation des différents rôles, très profondément redéfinis et évoluant dans une perspective multidimensionnelles. Celle-ci (la rupture féconde) exprime son principe dialogique de la manière suivante : changer l'ordre du discours en œuvrant pour que la voie muette portée par certains personnages, notamment la femme, soit entendue dans la narration inversement, si non casser le monopole ou du moins, réduire

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël, 1987. P.242.

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

considérablement l'hégémonie du discours accaparée par les personnages masculins.

La spécificité de cette postmodernité littéraire humoristique consiste également à tordre le cou à l'appauvrie d'une doxa qui appréhende la poétique relationnelle de l'humour et de la violence, si non à partir d'un essentialisme racial et religieux, du moins selon un existentialisme nourri par la résistance ou la résilience, ce à quoi est opposé, suivant l'économie et l'attention de l'énonciation humoristique des romans de Rachid Boudjedra, une perspective fonctionnelle inscrite dans la dynamique discursive et langagière.

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

3- Les traits de la novation de l'écriture postmoderne chez Boudjedra

Dans cette partie de notre étude, nous allons mettre la lumière sur la production romanesque de certains écrivains nouvellistes dont Rachid Boudjedra s'inspire énormément, afin d'analyser leur conception des notions de l'espace et du temps et de comprendre ipso facto l'idéologie de l'emploi de ces deux éléments narratifs dans les romans de Boudjedra.

De ce fait, nous allons préparer le terrain de recherche, en commençant par éclaircir la notion du Nouveau Roman, puis d'expliquer les caractéristiques de ce mode d'écriture. Ensuite, nous évoquerons quelques extraits pour atténuer nos hypothèses qui nous aideront à mieux approcher le texte de Boudjedra et d'analyser les notions d'espace et du temps dans ses œuvres.

Enfin, nous aboutirons à une question plus importante et plus pertinente, à savoir la relation du temps avec l'espace narratif dans l'écriture de Rachid Boudjedra.

L'écriture romanesque s'est caractérisée ses dernières années par une touche de modernité, vu sa mobilité et sa continuité. La nouveauté dans la production romanesque désigne le caractère de l'originalité productive qui se démarque des anciennes conceptions théoriques et philosophiques de la vie sociale, culturelle ou artistique.

Elle représente également un effet tonifiant sur les nouvelles questions d'actualités, telle que les guerres, les débats politiques et le développement technologique et scientifique.

Les traits de la modernité dans l'écriture romanesque ont dépeint et manifesté aussi la distinction, l'extrémisme, l'isolement pour arriver à une

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

production au diapason des changements intellectuels et sociaux dans l'ensemble.

La naissance du Nouveau Roman vient véhiculer la nouvelle conception du monde et du vécu. En fait, les tragédies de la seconde guerre mondiale ainsi que leurs conséquences ont causé assez de traumatisme et ont bouleversé la condition humaine.

Ce fait a influencé également l'écriture romanesque des écrivains français de cette époque, tel que Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Marguerite Duras, Philippe Sollers qui sont les principales figures de ce courant.

Ces écrivains, dits "nouvellistes", (bien qu'ils n'ont essayé que d'être le plus logique possible en reflétant la réalité, l'irrationnel, le ressentiment pendant la révolution, l'état d'âme des gens après la guerre, leur ressenti), sont parvenus à redéfinir la conception de la production littéraire à travers une écriture du désordre du cataclysme, qui en fin de compte ne sont que le reflet et la représentation des changements opérés à tous les niveaux.

Les anciennes valeurs de la production romanesque ne sont plus. Tout comme celles de la vie à l'époque où ces romanciers ont annoncé le bouleversement et le changement à leur manière. Ils ont écarté l'engagement personnel et cédé la parole à l'inconscient, ce qui a amené le nœud de l'histoire de l'extériorisation à l'intériorisation de la vision et du point de vue narrative, là où il n'y a qu'un amalgame de faits, une déstructuration spatio-temporelle, et là où il n'y a que la morphologie du récit qui compte.

Cette nouvelle codification ou modification des codes de l'écriture classique est marquée également par beaucoup d'ambiguïtés et de soupçons, notamment l'absence des personnages, leurs actes et leurs

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

discours. En effet, on s'oublie à force d'être impliqué dans un récit embrouillé.

La construction de la structure narrative dans la production romanesque classique respecte l'ordre des événements qui sont inscrits dans un schéma chronologique rationnel. Alors que la nouvelle tendance dans l'écriture romanesque fait exprès de ne pas faire allusion à cet aspect, en introduisant énormément de soupçon, visant l'opacité, l'ambiguïté, l'incohérence et l'écartement du héros donnant la parole à plusieurs narrateurs.

La notion du temps dans les œuvres des nouveaux romanciers laisse entendre que la phrase est inachevée, que la pensée est tordue, que celui qui l'a produit n'écrivait pas, mais plutôt penchait ou versait ces doutes, ses peurs sur sa feuille. C'est à ce moment là que l'acte d'écrire disparaît, ne reflète plus, il parle à voix basse, il n'exprime plus, il n'y a pas de sortie et personne n'est capable de s'en sortir.

Gérard Genette distingue dans l'écriture classique le temps de la narration du temps narratif. La structure du temps dans l'écriture novelliste ne s'occupe plus de l'histoire de l'œuvre, elle découpe le roman en parties dispersées, dans un ordre qui ne se lit pas qui se rejoignent seulement à l'aide d'une étude analytique, donnant place au temps uniquement narratif, au moment de raconter et non pas à celui du récit.

Dans le roman de Claude Simon *Le Vent*¹ et celui de Nathalie Sarraute *Enfance*², la succession des événements narratifs n'est pas respectée et ne suit pas un ordre chronologique, car le lecteur n'arrive pas à déterminer ni un début, ni une fin.

¹ Simon Claude, *Le Vent*, Paris, Minuit, 1957.

² Sarraute Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

Le temps du récit dans *Le Vent* est très brouillé, c'est-à-dire que le lecteur ne comprend pas s'il s'agit du présent ni des faits qui se sont produits au passé et sur lesquels le narrateur s'exprime, ni s'il est question d'un personnage principal ou d'un héros bien défini ou d'autres personnages. Ce ci est vérifié dans le passage suivant :

« A peu de choses près ce que tout le monde en ville connaissait, ce que peu à peu les gens avaient reconstitué par bribes, fragments, recoupements mis bout à bout, à force de le voir passer et repasser dans les rues, tantôt à pied, tantôt monté sur son invraisemblable vélo, le vieux clou ferrailant sur lequel, avec cette sorte de paisible acharnement, de tranquille obstination qui semblait l'habiter ou plutôt le posséder, le faire agir en dehors ou même au rebours de sa propre volonté et de ses propres désirs, cramponné au guidon, appuyant des épaules chaque poussée de ses jambes, il parcourut en quelque sorte par saccades (restant entre chaque effort, élan coupé, à peu près immobile, en équilibre sur la route balayée par le vent qui le repoussait avec, de part et d'autre – le vent et lui – la même volontaire opiniâtreté... »¹

En étudiant les composantes principales et les principes de l'écriture nouvelliste, nous sommes parvenus à comprendre la raison et la manière avec laquelle Rachid Boudjedra élabore ses romans.

En effet, nous avons fait exprès de passer d'abord par l'explication des traits et des caractéristiques de l'écriture nouvelliste chez les romanciers dont Rachid Boudjedra s'inspire, car si nous parvenons à comprendre leur mode de penser et leur manière de procéder, nous comprendrons de facto celle de Boudjedra.

¹ Simon Claude, *Le Vent*, Paris, Minuit, 1957, p31.

Chapitre I Le postmodernisme dans l'écriture de Rachid Boudjedra

En guise de conclusion de ce chapitre, nous pouvons dire que nous avons préparé le terrain pour le prochain chapitre et à l'analyse suivante, à savoir les techniques de l'écriture moderne, nouvelliste et postmoderne ainsi que les méthodes de la narrativisation des éléments du récit chez Rachid Boudjedra qui seront étudiés dans le chapitre la narrativisation de l'espace.

Chapitre II
La narrativisation de
l'espace

Chapitre II La narrativisation de l'espace

Le problème de l'inscription de l'espace dans le récit fait le sujet de plusieurs polémiques chez les critiques et les essayistes, tel que Jaap Lintvelt ou Stenzl. Ces derniers ont creusé davantage dans les recherches sur le modèle narratif de Genette pour comprendre si la spatialité a le même statut que les autres aspects narratifs.

Dans sa thèse de doctorat faite sur la narratologie, Glenda Wagner soulève aussi le problème et affirme que : « *L'inscription de l'espace dans le récit constitue l'une des stratégies narratives fondamentales, au même titre que le temps* »¹

L'inscription de l'espace dans le récit laisse souvent entendre qu'il existe un travail fourni par le narrateur pour lui donner une place (intéressante ou moins intéressante). Celle-ci peut varier selon son rôle déterminant son importance, surtout en spécifiant le moment où le lieu sera évoqué ainsi que sa relation avec les personnages, le temps de la narration, le narrateur, et la péripétie de l'histoire.

Il est évident à cette étape, de postuler que l'espace est un élément narratif occupant une place importante dans le récit du simple fait que « *toute action racontée est obligatoirement située dans un espace et un temps* »².

Les critiques et théoriciens de la littérature ont également remis en question le rapport entre l'espace et la narration ainsi que l'importance de la spatialité et la manière avec laquelle la narration la prend en charge.

En fait, pour J. Weisgerber « *L'espace constitue une des matières premières de la texture romanesque. Il est intimement lié non seulement au*

¹ Lambert Fernando *Espace et Narration – théorie et pratique* – article – érudit Volume 30, numéro 2, hiver 1998 p2.

² Idem p3.

Chapitre II La narrativisation de l'espace

« point de vue », mais encore au temps de l'intrigue, ainsi qu'à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques qui, sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquièrent cependant en littérature comme dans le langage quotidien »¹

Robert Rakocevic pense que l'espace est le moteur générateur des éléments de la narration car il dit : *« parfois la présence d'un lieu est si déterminante qu'elle donne un nom à un réservoir d'éléments narratifs. »²*

Gérard Genette est l'un des théoriciens à avoir notamment étudié l'espace et sa nature. Auteur du concept de la narratologie, il déclare avoir découvert dans la narration *« quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée »³*

De son côté, Henry Mitterrand considère l'espace comme le fondement même et la source de la création du récit. Pour ce critique littéraire l'espace est *« le lieu qui fonde le récit, parce que l'évènement a besoin d'un ubi autant que d'un quid ou d'un quando ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité »⁴*

Cependant, l'étude du rapport espace/narration n'est pas aussi évidente, surtout si l'on prenait en considération l'influence de l'un sur l'autre. Ce fait est illustré dans la citation suivante de Fernando Lambert :

¹ J. Weisgerber, *L'espace romanesque*, L'âge d'homme, Lausanne, 1978, p.19

² Robert Rakocevic, *L'espace et le récit aux temps classiques*, *Acta Fabula*, 2007 (Volume 8, numéro 3) P.28

³ Genette Gérard, *La littérature et l'espace* in *Figure III*, Paris, Seuil, 1976, p. 44

⁴ H. Mitterrand, *Le discours du roman*, P.U.F, Paris, 1980, p.194.

Chapitre II La narrativisation de l'espace

« L'entreprise (espace/narration) n'est pas aussi facile que peut l'être la reconnaissance de la fonction importante de l'espace dans le texte narratif. »¹

Alors, comment l'espace peut-il être inscrit dans le récit et est-ce qu'il peut influencer la nature et le déroulement de la narration ?

Pour ce faire, nous allons nous concentrer sur la fréquence de la présence des espaces dans le récit, leurs natures ainsi que leurs portées, leur rapport avec les personnages et leurs actes, ... c'est dans cette optique que l'espace pourrait avoir, à la fois un rôle narratif et interprétatif, ou tout simplement être élément du récit à narrativiser.

Il est important de rappeler que l'espace est le thème central dans l'écriture de Boudjedra du fait qu'il représente la grande partie des composantes principales dans ces romans.

En effet, une étude de la narrativisation de l'espace dans les récits du romancier nous paraît intéressante et pourrait être fructueuse. Alors, nous allons faire appel à la théorie de la narratologie de Gérard Genette pour mieux approcher la question.

L'étude du caractère de l'espace, sa nature et son inscription dans le récit est un travail qui dépendra également de l'analyse des autres éléments de la narration. Alors qu'en est-il de la nature de l'espace, son caractère et surtout, sa relation avec les personnages, les actions, le thème du récit, dans notre corpus ?

En conséquence, l'analyse de la topographie dans les séquences narratives des récits de Rachid Boudjedra va nous mener également à

¹ Lambert Fernando, *Espace et narration : théories et pratiques*, article, *Etudes littéraires*, vol.30, 1998, p.114.

Chapitre II La narrativisation de l'espace

l'analyse interprétatives des ses œuvres du fait que l'espace joue un rôle très important dans la construction du sens, ou encore, comme le confirme F. Lambert : « *Le traitement de l'espace conduit vers une lecture critique* »¹.

La description de l'espace se différencie d'un récit à l'autre, car dans chacun il a une nature bien spécifique. Prenons un exemple dans le roman *La Prise de Gibraltar* :

« ... Depuis le jour de sa disparition (ma mère), l'odeur de sa mort ne m'avait jamais quitté. Je m'étais habitué à la respirer chaque fois que j'entrais à la vieille maison familiale ou même dans ma propre chambre ... »²

Dans ce passage, le narrateur décrit la maison de manière à ce que n'est plus le lieu du bonheur et de la sérénité, car depuis la mort de la mère du personnage principal, cet endroit a perdu son équilibre.

Alors, la nature de l'espace dans cet extrait est teintée d'une portée mélancolique servant à rappeler le héros Tarik, chaque fois, du poids de l'absence de sa mère. En effet, la figure spatiale ici de la maison familiale a pour rôle de perpétuer les souvenirs des membres de la famille, tout autant de l'odeur de la défunte, ou pour mieux illustrer, un lieu de réminiscence.

Il en n'est pas de même pour la maison dans le roman de *L'Escargot Entêté* :

« *Je vis seul. Je n'ai pas d'amis. Quel bonheur ! Ma mère disait les fréquentations sont mauvaises et la gale est contagieuse. Quand je vois les autres s'entasser avec des marmailles indociles dans des espaces réduits ...*

¹ Lambert Fernando, *Espace et narration, article*,

² Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël, 1987, p19.

Chapitre II La narrativisation de l'espace

je vis, chez moi, dans la béatitude du silence... (p46) L'impression chaque fois que le jour s'éteint, que je n'ai plus de contours ni de bordures. Veines érodées par le frottement des mots à la lisière de la conscience. Je voudrais écrire un texte sur la solitude des grands hommes. Encore un émoi à contenir. Lyrisme bon marché aurait dit ma mère » (p 114)

Dans ces deux citations, la maison est reportée de manière à décrire un refuge contre les tumultes du dehors et les perturbations des gens rencontrés quotidiennement au travail ou dans le transport public.

Alors la nature de l'espace dans cet exemple est un signe de tranquillité et un symbole de contentement et de repos. En effet, ce passage démontre le danger et l'insécurité du dehors. C'est pour cette raison que le personnage principal s'abstient de sortir pendant ses temps libres et préfère se tenir loin des problèmes.

« Je suis sorti faire quelques courses, ... j'avais besoin de marcher et d'acheter de la menthe ... je me sentais alerte. C'est à ce moment-là que je l'ai aperçu qui avançait derrière moi. Je ne me suis pas arrêté. Il a continué à me suivre. J'ai accéléré le pas et j'ai eu l'impression qu'il faisait de même. Je n'ai plus voulu me retourner jusqu'à chez moi. » p34

Cela est très significatif, surtout si l'on prend en considération, la séquence narrative de la présence menaçante des rats dans les endroits souterrains de la ville.

*« ... d'ailleurs le vrai danger pour le gazoduc qui passe sous la ville, c'est le surmulot (*rattus norvegicus*) capable de perforer l'acier. Lui et le rat noir (*rattus rattus*)... » p33*

Chapitre II La narrativisation de l'espace

Ces animaux rangers ont commencé, il y a quelques années, à s'attaquer aux grands tuyaux du gazoduc de la ville, constituant par là, l'un des grands périples.

Enfin nous avons vu avec les exemples précédents que l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra peut avoir plusieurs natures et peut s'ouvrir sur une pluralité de signification, alors nous pouvons attester de la place considérable qu'occupe l'espace dans l'écriture boudjedrienne.

De plus, nous avons soulevé la question de l'inscription de l'espace dans la narration en démontrant la fonction du narrateur désignant le moment et la place dans lesquels il l'introduit ainsi que sa relation et son rôle vis-à-vis aux personnages, les actions, et à la péripétie du récit.

Or, est-ce que l'inscription de l'espace est conçue de la même manière chez tous les critiques littéraires ou est-ce qu'ils ont d'autres ongles d'attaques pour traiter la question ?

En fait, Fernando Lambert, un des critiques a avoir analysé l'espace dans la narration, a tenté de formuler des hypothèses autour de la manière avec laquelle il peut être narrativiser dans le récit.

Cette étude s'avère très intéressante et le modèle de lecture narratologique de l'espace de ce critique peut être appliqué sur notre corpus.

Chapitre II La narrativisation de l'espace

1- Une lecture narratologique de l'espace

Dans notre recherche nous allons mettre en évidence le rôle éminent de l'espace dans la narration. En fait, nous considérons ce dernier comme un moteur animant les séquences narratives avec des interprétations et les significations multiples qu'il peut porter. En effet, l'espace ne décrit pas seulement le lieu de l'événement, car il joue également un rôle «*actif, signifiant et représentatif* »¹

Explication du modèle de lecture narratologique de l'espace

Dans cette partie du présent chapitre, nous allons faire appel à l'étude de Fernando Lambert portant sur l'analyse de l'espace. Cette dernière s'intitule *Espace et Narration*, il s'agit d'une recherche sur le roman *Le Vieux Nègre et La Médaille*, organisée en deux parties.

La première est la « figure spatiale » : une opération visant à rassembler tous les espaces de l'œuvre, en tenant compte de leurs ordres et de leurs organisations dans le récit. La seconde est « la configuration spatiale » : elle a pour rôle de reprendre chaque espace cité et de le traiter isolément en lui donnant une interprétation et une signification qui, parfois, n'est pas fournie dans l'œuvre ou est décrite de manière implicite.

L'auteur de cette étude affirme l'existence d'une nature active dans l'espace narratif car il dit : «*... il y a une fonction dynamique de l'espace dans le récit, une autonomie narrative...* »

Gérard Genette a établi «*un ensemble de catégories descriptives du temps narratif qui permet de mettre au jour la figure temporelle globale d'un récit individuel* ».

¹ Genette Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.83.

Chapitre II La narrativisation de l'espace

En s'inspirant du modèle analytique de Gérard Genette, Fernando Lambert a créé un appareil descriptif ayant les mêmes fonctions narratologiques, en rassemblant les traits dominants caractérisant l'espace dans le récit, puis en dégagant la figure générale qui pourrait qualifier l'ensemble de l'œuvre à partir de l'analyse de la figure spatiale et de la configuration spatiale.

De ce fait, la méthode de la lecture narratologique de l'espace de Fernando Lambert nous paraît intéressante car les écrits de Rachid Boudjedra font appel à ce modèle que nous allons essayer d'appuyer l'étude de la narrativisation de l'espace dans les romans de notre corpus.

Cette recherche pourrait constituer une piste d'investigation éminente dans ce présent chapitre et contribuerait par la même occasion à produire une étude critique des œuvres de Rachid Boudjedra.

Alors, pour mieux approcher la question de l'espace dans les romans de Rachid Boudjedra et de bénéficier d'une étude sémantique, nous allons faire appel au modèle de lecture narratologique de Fernando Lambert dans notre analyse.

D'abord, nous allons commencer par l'étude de la figure spatiale. En effet, il est question dans cette étape de collecter tous les espaces présents dans le récit. Ensuite, dans la configuration spatiale, nous analyserons chaque espace à tour de rôle.

En plus, explique Fernando Lambert, nous pouvons mettre cette procédure en rapport avec la focalisation du narrateur. Ce dernier jouit de la liberté que lui permet son statut de traiter l'espace de manière objective ou en déléguant sa description à un personnage.

Chapitre II La narrativisation de l'espace

2- Le modèle de lecture narratologique de l'espace dans les récits de Boudjedra

Nous commençons cette analyse par l'étape de la figure spatiale, puis par celle de la configuration spatiale dans l'œuvre *La Prise de Gibraltar* :

a- La figure spatiale dans le roman *La Prise de Gibraltar*

Le chantier

Le roman de *La Prise de Gibraltar* s'ouvre par la figure spatiale du chantier situé devant l'immeuble dont lequel se trouve le bureau de travail de Tarik. Ce dernier suit chaque jour les mouvements incessants des grues de construction qui s'approchent de manière menaçante et inquiétante de sa fenêtre.

« Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau. La grue s'élançant dans l'air, ou plutôt son bras ne cessant d'aller et venir, de parcourir la même distance, telle une flèche s'enfonçant dans la matière bleue qui compose généralement ce qu'on appelle – communément- un ciel, le farfouillant, le balayant, telle le bras de la grue – une sorte d'aile évincée, fonctionnant toute seule et complètement indépendante – en tout cas de l'autre aile constituant ici le socle au bout duquel s'agite la bras : le socle fixé au sol ou – plutôt – comme amarrée. ... »P7

Gibraltar

Le deuxième espace est celui de la ville de Gibraltar, décrivant le lieu de l'affrontement entre l'armée arabo-musulmane et celle de l'Espagne. Cette figure spatiale intervient grâce à une dérivation de la description du chantier et de la grue, c'est à dire grâce à la couleur jaune de la grue, le narrateur transpose le récit et le bascule vers la couleur jaune des chevaux

Chapitre II La narrativisation de l'espace

portant les éclaireurs dans le détroit de Gibraltar : *« Jaune puis jaunâtre, puis jaune à nouveau, la grue s'élançant dans l'air ... Jaune donc à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar et portant leurs cavaliers envoyés en éclaireurs... »*PP.7-15

La maison

Le troisième espace de ce roman est la maison. Elle constitue aussi l'un des lieux les plus dominants qui reviennent constamment dans le récit. Cette figure spatiale, intervient également par une description dérivée de la précédente, allant de la mort des guerriers, vers la mort de la mère du héros :

« ...l'odeur des massacres, des charniers, et des génocides. Celle des cadavres des Arabes.... Depuis le jour de sa disparition (ma mère), l'odeur de sa mort ne m'avait jamais quitté. Je m'étais habitué à la respirer chaque fois que j'entrais à la vieille maison familiale ou même dans ma propre chambre ... » PP.16-20

Le magasin

Vient par la suite, la figure spatiale du magasin, le lieu du travail du père de Tarik, cet espace est cité suite à un lien entre lui et le précédent, celui de l'odeur (d'abord l'odeur de la mort de la mère de Tarik, ensuite l'odeur des marchandises dans le magasin) En fait, Tarik s'y rendait dans le magasin de son père pour réviser ses cours, dans un coin isolé :

« ... formellement interdit par lui le père moi traduisant donc dans le bureau enfoui au fond du magasin imprégné de cette éternelle odeur écœurante caséuse fétide moisie nauséabonde délétère phénolisée

Chapitre II La narrativisation de l'espace

d'oranges de dattes de figues d'œufs de pourriture de mort de liliacées de légumineuses de... où il règne... » »¹

L'école coranique :

L'école coranique est l'espace suivant, c'était le premier lieu d'apprentissage de Tarik lorsqu'il était enfant : « *il (mon père) m'avait confié à quatre ans au maître de l'école coranique en lui disant d'utiliser tous les moyens pour que j'apprenne le Coran, vite et sur de bonnes bases. C'était avant le début la guerre ... »*

Cette figure spatiale est évoquée suite à une description découlant, encore une fois de manière poétique, de la précédente par le biais du sentiment de contrainte qu'avait le héros d'effectuer ses devoirs scolaires dans le magasin, car son père utilisait des méthodes sévères et une rigueur sans pitié, d'ailleurs son fils disait de lui :

« ...il me frappa jusqu'au sang en me disant : traduit espèce d'idiot... ». Alors le même sentiment domina, lui rappelant énormément de souffrances aussi dans l'école coranique, de laquelle il ne garde que des mauvais souvenirs : « ... cela faisait plus de trente ans que j'avais subi cette agression traumatique à l'école coranique. »

Constantine :

Après avoir cité le chantier, la ville de Gibraltar, la maison puis l'école coranique de manière corrélée, vient le tour de la ville de Constantine. Cette fois, le passage de la figure spatiale de l'école coranique à celle-ci, s'entrecroise avec un point commun entre les deux qui est « le sang » :

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël, 1987, P. 21.

Chapitre II La narrativisation de l'espace

« ... il leva la canne en bois d'ébène et me frappa ... j'étais en sang, mais je ne dis pas un seul mot... le sang suintait de mes vêtements, je tins bon, me disant y a même pas maman à qui je pourrais me plaindre... »

En fait, Constantine est un lieu témoignant de plusieurs batailles entre la population de cette ville et l'armée française, ainsi que des scènes de mort et de sang, pareillement, la figure spatiale précédente se termine par l'évocation de l'écoulement du sang, en effet, Tarik disait :

«... des cadavres d'Algériens flottant à Constantine sur les eaux bourbeuses et torrentielles du Rhumel... »p20

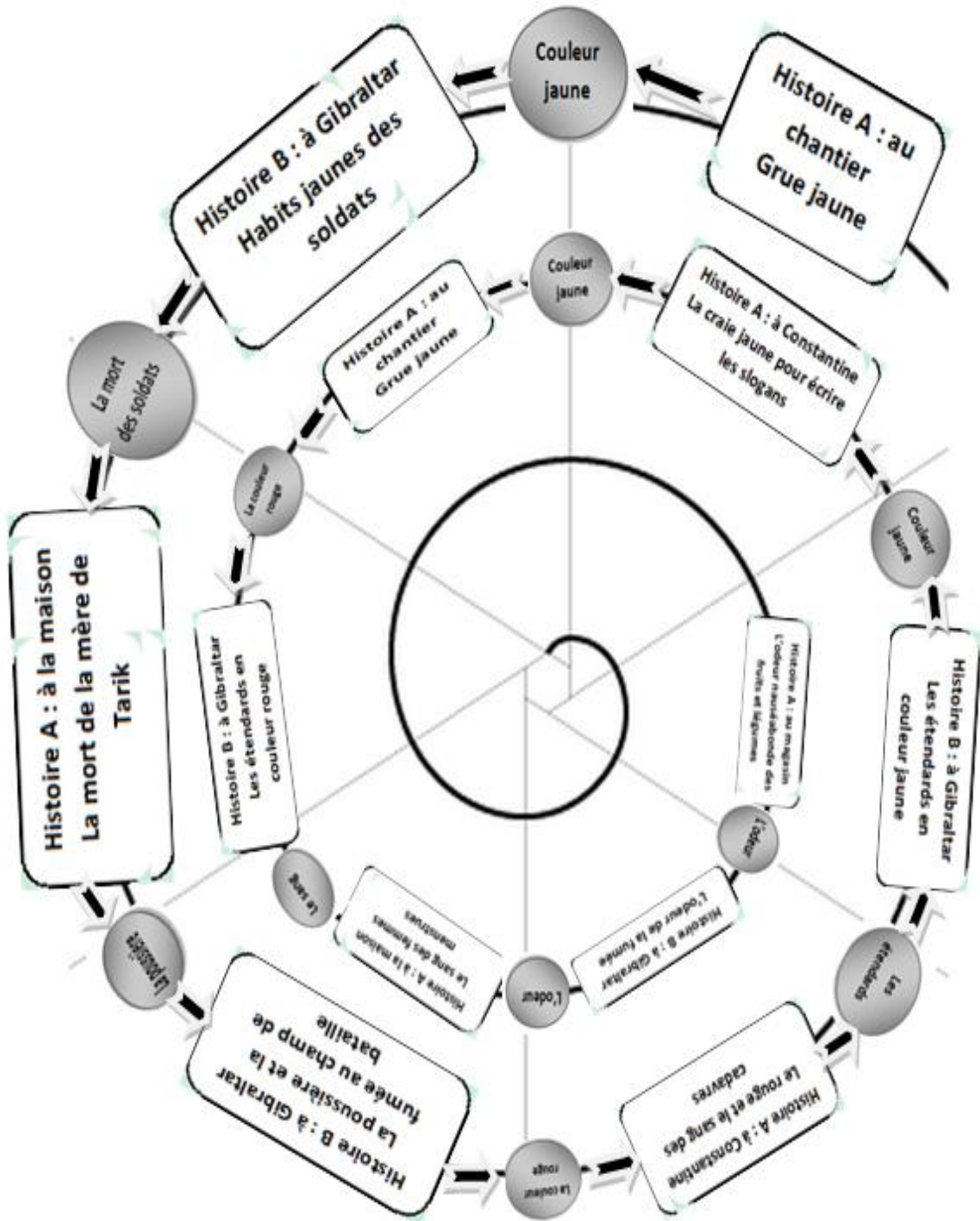
Enfin, après l'espace de la ville de Constantine le narrateur revient au début de l'histoire et réitère l'espace de la ville de Gibraltar à travers le thème de l'écriture des slogans révolutionnaire.

Dans la ville de Constantine, Tarik le personnage principal, montait souvent à la terrasse pour écrire des slogans militaristes en gros caractères avec de la craie jaune. Or, dans la ville de Gibraltar, l'armée de Tarik Ibn Ziad avait franchi le détroit avec des étendards pacifiques portés à la main.

Par la suite, le narrateur continue l'histoire en parlant du deuxième espace, dans le même ordre précédent, et ainsi de suite jusqu'à la fin du roman, formant une sorte de spirale labyrinthique interminable, jusqu'à ce que le héros dit : *« ... mais où donc est l'issue »*.

Ce ci nous rappelle le schéma de l'écriture en spirale qui fait dérouler des bribes de chacune des histoires de la prise de Gibraltar et de la guerre d'Algérie à l'aide des points de raccord.

Chapitre II La narrativisation de l'espace



Chapitre II La narrativisation de l'espace

Le reste des figures spatiales dans le roman de *La Prise de Gibraltar* représentent des espaces qui ne sont pas dominants et récurrents dans le récit tel que : le jardin, le bureau du travail, l'agence de voyage, l'école de Tarik, ... car ces derniers sont des espace de la narration et non pas des espaces impliqués dans la construction du sens poétique du récit.

Le constat que nous portons suite à cette étude est bien la manière artistique et esthétique dans la succession de l'évocation des figures spatiales, car le narrateur établit, un déroulement de la description de la scène dans une forme d'enroulement, en partant du premier lieu et en revenant vers à lui à la fin.

Alors, pourquoi le narrateur utilise cette méthode pour raconter son récit ? Est-ce que c'est une manière pour dire que les évènements des deux guerres ont beaucoup de points communs entre eux ? Ou est-ce une façon pour comparer les deux circonstances (la bataille de Gibraltar et la guerre d'Algérie) en les réunissant ?

Chapitre II La narrativisation de l'espace

b- La configuration spatiale

Dans cette deuxième étape, nous allons étudier les espaces narratifs dans le roman de Boudjedra de manière minutieuse consistant à dégager une lecture interprétative de ce dernier, en suivant l'ordre de l'évocation des figures spatiales ainsi que leurs rôles avec les actes des personnages.

Nous constatons grâce à l'étude de la figure spatiale que le narrateur cite les espaces de manière réfléchie, car malgré leurs dissemblances dans le temps et dans le lieu, il les concorde avec des points d'entrecroisements qui les font succéder en donnant une forme spécifique au récit, allant chaque fois d'un événement à un autre.

Dans le roman *La Prise de Gibraltar*, le narrateur à ouvert le récit par l'évocation des grues jaunes de construction dans le chantier, puis il effectue une description par dérivation des chevaux dans la bataille de Gibraltar par l'intermédiaire de la couleur jaune, ceci nous fait dire que les chevaux de l'armée arabo-musulmane envahissant Gibraltar ne se distinguent pas beaucoup des grues jaunes qui ont envahi le ciel, l'atmosphère et la tranquillité des gens.

Chaque fois que le héros apercevait les grues jaunes, il ressentait un risque s'approchant de lui et se rappelait des événements de la bataille de Gibraltar, ou pour mieux dire, il se croyait qu'il était dans une atmosphère d'une bataille.

Ensuite, Tarik passe de la prise de Gibraltar et de la scène de la mort des soldats à l'évocation de la mort de sa mère, en affirmant aussi que la joie dans la maison familiale est morte avec elle.

Chapitre II La narrativisation de l'espace

Blessé par l'absence de sa mère et détestant l'atmosphère régnant dans la maison familiale, le héros se dirige à un autre endroit, le magasin de son père, suite à la demande de ce dernier afin de lui faire oublier sa souffrance.

Le narrateur poursuit sa méthode de déplacement entre les espaces du récit à l'aide des points d'entrecroisement, cette fois avec l'élément de l'odeur, c'est-à-dire de l'odeur de la mort de la mère de Tarik vers l'odeur des fruits et légumes enfermés dans le magasin.

Cela est dans le but d'affirmer que la maison familiale n'est plus un endroit vivable, mais plutôt un lieu qui ne recèle que l'odeur de la mort et un milieu où règne une sensation sordide en raison de l'absence de la mère du personnage principal.

En fait, Tarik se rendait au magasin de son père pour réviser ses cours et traduire aussi un livre d'histoire, or cela lui rappelait la contrainte qui lui était imposée, celle d'apprendre le Saint Coran malgré lui.

C'est ce qui nous renvoie à un autre espace : l'école coranique, en effet, le narrateur effectue le passage à ce lieu grâce au point d'entrecroisement entre le comportement dur du père envers son fils, et les punitions du maître de l'école coranique aux apprenants.

Ceci exprime à quel point l'apprentissage du Saint Coran, durant la période où Tarik était enfant, ne suivait pas des méthodes pédagogiques comme l'indique si bien les principes de la religion musulmane et que l'on ne se souciait pas de la liberté des gens ni de la condition humaine ou de sa volonté, tel que le conçoit l'idée d'enfreindre les propriétés d'autrui.

Tarik aperçoit donc les corrections du maître de l'école coranique comme des sévices, cela lui rappelle les châtiments qu'infligeaient les forces de l'armée française sur les citoyens Constantininois, ce qui lui rappelle la

Chapitre II La narrativisation de l'espace

ville de Constantine et les cadavres des morts jetés par les soldats français dans le fleuve du Rhumel.

Alors, le narrateur établit le déplacement vers ce lieu en se servant d'un point commun entre les deux espaces, à savoir celui du sang. D'abord dans l'école coranique, suite aux punitions que subissait Tarik jusqu'au sang, ensuite le sang des cadavres remplissant le fleuve du Rhumel à Constantine.

Après la ville de Constantine, le narrateur revient au point de départ, vers l'espace cité au début, celui de la ville de Gibraltar, à utilisant un point commun entre les deux lieux, les cadavres dans les deux batailles.

Le narrateur de *La Prise de Gibraltar* nous démontre dans ce roman une des stratégies narratives concernant l'évocation et l'organisation de l'espace dans le récit, car dans cette œuvre, il a commencé par la figure spatiale du chantier puis il a cité d'autres espaces, et à chaque fois qu'il passe d'un lieu à un autre, il le fait à travers un point de ressemblance entre le précédent et le suivant.

Une technique servant, soit à comparer les deux espaces reliés, ou bien à donner à chacun une remarque bien spécifique. Par exemple, dans le premier passage du roman, entre l'espace du chantier et celui de la bataille de Gibraltar, le narrateur fait comparer les grues jaunes du chantier aux flèches dans la bataille de Gibraltar pour dire que les grues et les flèches se ressemblent et que immeubles et usines dont la construction ne cesse de se multiplier, menacent l'avenir de l'environnement et la biodiversité entre autres.

Or, dans le dernier passage de l'espace de la ville de Constantine vers la ville de Gibraltar, le narrateur ne réunit pas les deux batailles par un

Chapitre II La narrativisation de l'espace

même point de ressemblance pour dire qu'elles ne se correspondent pas, mais plutôt pour insinuer que les conquérants d'autrefois, c'est-à-dire les arabes et les berbères, sont aujourd'hui les conquis.

Chapitre III

La spatialité et la technique de l'écriture en spirale

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

1- Le caractère de l'écriture narrative de Rachid Boudjedra

Il est à noter de prime abord que l'analyse de l'écriture de Rachid Boudjedra comme thème peut constituer à elle seule une thèse de recherche. En effet, l'aventure scripturaire du romancier algérien à travers toute son œuvre ne peut être traitée aisément, car truffée de complications et diversifications, ou comme l'a indiqué l'auteur lui-même un jour dans une interview télévisée¹ sur ses écrits en attestant : “ *mes romans sont compliqués parce que la vie elle-même est compliquée et complexe* ”.

C'est par ces deux premiers constats de départs et ces qualifiants que commencent à s'enchaîner les multiples éléments et constituants formant le caractère de l'écriture narrative de Rachid Boudjedra.

En fait, nombreux sont les chercheurs qui se sont occupés de l'analyse du processus scripturaire et la composante narrative de l'enfant terrible de la littérature maghrébine, en l'occurrence Hafid Gafaïti, Mohamed-Salah Zeliche, Lila Ibrahim-Ouali, Sonia Zlitni-Fitouri, ainsi que d'autres qui ont consacré de longs chapitres à ce volet de recherche.

En fait, le point commun dans lequel s'entrecroisent et se rencontrent tous types de lecteurs de Boudjedra est le fait de relever le constat de l'ambiguïté et la difficulté à relier les différentes séquences narratives les unes aux autres ; une tâche qui ne peut être réalisée que seulement après avoir parcourus la moitié d'un chapitre, faute d'incipit de l'histoire dans le récit.

Les remarques incitant la réflexion s'enchevêtrent par la suite, ça et là, dans la narration, nous citons entre autres : le délire, l'écriture charnelle, la

¹ Emission du Tribunal, la chaîne télévisée algérienne Echourouk Tv, 2013.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

subversion des anciennes croyances, et bien d'autres que nous allons traiter successivement dans notre analyse :

a- L'écriture des récits d'enfance

En étudiant le processus scripturaire des quatre œuvres de notre corpus, nous avons relevé des similitudes importantes, c'est que le romancier algérien met le récit de l'enfance du héros et parfois d'autres personnages au centre de l'histoire, en illustrant la forte symbiose entre avatars du passés et du présents des actants, que ce soit un adulte qui raconte son enfance, entre autre le protagoniste Tarik de *La Prise de Gibraltar*, ou bien un enfant qui relate sa vie et sa jeunesse, le cas du personnage narrateur Lam de *Fascination*.

En effet, du début jusqu'à la fin de *La prise de Gibraltar*, le romancier incarne un personnage-narrateur qui a atteint la quarantaine et qui ne cesse de se remémorer et de relater sa vie d'enfant, comme un flash-back et un retour constant au passé.

« ... je montais aussitôt sur la terrasse me défouler, en écrivant des slogans nationalistes, vengeurs et rancuniers en jaune ... le maître me donna un crayon en verre jaunâtre ... je n'avais pas depuis lors su me débarrasser de cette nostalgie un peu ridicule et romantique pour la craie jaune »¹

De la même manière, s'effectue aussi le retour en arrière dans le récit de *Timimoun* et de *L'escargot Entêté*, car les héros de l'histoire prennent la parole pour faire renaître les souvenirs de la jeunesse afin d'échapper aux spectres de la vie et à la torture des événements du présent.

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987, pp 56-71-104-116-210-225

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

« Cette ville qui est comme perchée. Constantine, donc, avec ses ponts suspendus, ses pont-levis, son ravin vertigineux, ses casbahs éparpillées sur l'ocre des falaises interminables et des rochers comme effrités. Constantine où j'ai toujours eu, déjà à seize ans, ce même visage où la tentation de suicide est plus grande que dans n'importe quelle autre ville du monde » Timimoun p48 « Ma mère

Alors que dans *Fascination*, le processus s'opère différemment, car dès le début de l'œuvre, le narrateur expose l'enfance des personnages principaux de l'histoire et précisément comment ils ont grandi et vécu les périples de leur vie.

«...Et puis ce lieu de naissance que Lam n'a jamais pu élucider sérieusement, le vivant comme une humiliation ou une blessure... Lol était secrètement éprise de l'associé et savait qu'elle ne pourrait jamais le séduire tant il était amoureux d'Olga... Ali et Ali Bis avaient disparu avec quatre juments qu'ils devaient expédier du port de Bône vers Marseille ou Barcelone ou Gênes, où les attendait M. Baltayan»¹

Dans la psychanalyse de Freud, nous appelons ce processus de déclenchement des souvenirs du passé et le réveil des émotions intériorisées et incontrôlables par le "surmoi", ou comme le psychanalyste tchèque indique : « ...nous sommes vécus par des forces inconnues immaîtrisables »².

En fait, le surmoi chez Freud se définit par l'acquisition des interdits assignés par les parents ou par d'autres dépendances pendant la période de l'enfance.

¹ Boudjedra Rachid, *Fascination*, Paris, Grasset, 2000, pp : 1-7-19.

² Freud Sigmund, *Le Moi et le Ça* (1923), Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010, p101.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

Ses acquis sont intériorisés dans nos forts intérieurs et ne surgissent qu'au cas des différentes situations pulsionnelles de notre vie, avec une petite voix en nous qui dit par exemple "il ne faut pas" ou encore "sois parfait", mais finissent toujours par devenir des lois morales dont nous ne connaissons plus exactement l'origine.

En effet, la résurgence des récits de l'enfance dans l'écriture de Rachid Boudjedra s'explique par le fait que le romancier a acquis une puissance interdictrice par son père et a vécu une souffrance durant son jeune âge dont il n'arrive pas à s'en débarrasser même dans ses écrits.

C'est dans l'un des moments les plus pathétiques dans son interview avec Hafid Gafaïti qu'il confesse les propos suivants sur sa vie intime et qu'il dévoile enfin l'un des secrets de la charpente de sa production romanesque et de son métier littéraire en disant :

« C'est peut-être cela qui a fait de moi un écrivain, comme certains grands écrivains, Kateb Yacine, William Faulkner... l'écrivain, si je dois le définir, c'est celui qui n'a jamais quitté son enfance, celui qui ne peut pas quitter son enfance »¹

¹Gafaïti Hafid *La poétique de la subversion et histoire et autobiographie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p 36.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

b- L'écriture de la révolte et de la contestation

« ... la littérature de Boudjedra peut dans un premier temps être décrite en termes de projet existentiel. Cependant que ce soit dans la perspective identitaire, celle de la recherche des origines, du discours idéologique et politique ou autre qu'il est loisible au lecteur de considérer selon son éclairage ... que l'œuvre se prête à diverses interprétations ... »¹

C'est par ces propos que Hafid Gafaïti, (parmi les spécialistes ayant le plus travaillé sur l'œuvre de Rachid Boudjedra et l'un des célèbres critiques de la littérature maghrébine), décrit cette spécificité scripturaire chez le romancier algérien. Néanmoins, il ne manque pas de refléter sa particularité poétique.

Comme il est de coutume, les écrivains de tous les siècles, n'ont pas manqué d'éterniser leur touche personnelle dans l'histoire de l'humanité, à l'issue de chaque avènement, quel qu'il soit : politique, social, religieux, artistique, scientifique, historique, etc.

Ceci a constitué une sorte d'horizon d'attente chez les lecteurs qui, dès qu'un évènement d'ampleur primordiale se présentait, ils dirigèrent tous leur intentions vers les écrivains et s'attendirent constamment à une réaction de leur part. En fait, cela a rendu cette faculté et cette tâche chez l'intellectuel, à la fois comme une obligation morale, faisant de lui le porte parole virtuel de l'opinion public, mais en même temps lui permettant une occasion de faire entendre son opinion.

En effet, Rachid Boudjedra a ponctuellement marqué sa présence par ses écrits, dans les différentes circonstances nationales ou mondiales, à l'instar de son roman *Fils de la haine* qui décrit la crise politico-religieuse

¹ Idem, p 54

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

en Algérie, ou encore son œuvre *Printemps* ayant pour objet le soulèvement des peuples lors du mouvement du printemps arabe.

La prise de parole de l'écrivain était toujours caractérisée par une marque particulière, que nous ne trouvons pas chez beaucoup d'écrivains, celle de l'engagement politique, enrobé par l'écriture romanesque, et non pas seulement de la prise de position, faisant de lui un militant qui lutte de manière acharnée pour transmettre et imposer ses idées, d'où d'ailleurs son adhésion au communisme marxiste.

Les contestations contre toutes sortes de corruption, d'indifférence sociale, de mauvaises gestions administratives, ont été exploitées dans *L'Escargot Entêté*, et les cris de révoltes contre l'exploitation draconienne de la femme et les mépris familiaux ont été entendus depuis *La Répudiation* et *L'Insolation*. Alors que son désaccord et son engagement contre l'injustice sociale et la violence des extrémistes ont été illustrées dans ses pamphlets.

En effet, pour comprendre les raisons se dissimulant derrière la contestation et la révolte qui caractérisent la quasi-totalité des œuvres de Boudjedra, nous devons remonter aux origines et aux conditions d'émergence de son texte littéraire. Par conséquent, il faudrait remettre en cause plusieurs facteurs importants parmi lesquels nous citons :

- La détérioration du niveau de vie en Algérie.
- Les problèmes d'ordre politico-social.
- Les conflits générationnels.
- L'accession au pouvoir par les partis islamistes.
- La nécessité pressante d'apporter un changement radical au niveau sécuritaire.
- le manque de liberté d'expression.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

c- L'écriture subversive :

La subversion est un terme dont l'action vise à saper l'état de la chose et les valeurs institutionnelles établies. En littérature, cette conception regroupe aussi plusieurs termes comme : revendiquer, contester, troubler, renverser, saper, dénier, accuser et briser, etc.

La notion de la subversion dans la littérature a commencé à être exploitée depuis belle lurette, à l'exemple de l'œuvre *Les Mille et une nuit* au 12^{ème} siècle, dont Proust disait que s'était le premier roman de l'humanité.

Ce grand recueil de contes, qui tirent ses origines de l'Inde et de l'Iran avant d'arriver au monde arabe, contient des récits exemplaires destinés à l'éducation des gouvernants.

L'œuvre *Donquichotte* de Miguel de Cervantès constitue elle aussi l'une des illustrations phares de l'époque du 17^{ème} siècle, parodiant les mœurs médiévales et l'idéal chevaleresque, en critiquant les structures de la société espagnole jugées rigides et absurdes.

Il en est de même pour les œuvres contemporaines, dont nous citons : *La maison des rendez-vous* et *Le Voyeur* de Robbe-Grillet Allain, *Zina, Le roman volé*, de Nawal Zaynab El Saadawi, *Le petit salaud* et *Mes prisons* d'Edouard Limonov, *Un islam à vocation libératrice* de Mahmoud Mohamed Taha et l'œuvre de Taslima Nasreen *Femmes, manifestez-vous !*

Rachid Boudjedra s'est aussi inspiré de ce mode d'écriture, celui de la dénégation et de l'orgie qui a caractérisé les productions littéraires du Nouveau Roman plus précisément.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

Le romancier algérien avait entre autre écrit des pamphlets, des essais et même des romans très subversifs, à l'instar de *Fils de la haine* et *La Répudiation*, etc.

Boudjedra s'est exprimé à ce propos en disant : « *La mise en abime du réel est une chose tout à fait évidente* », avant de poursuivre : « *J'utilise beaucoup cette technique pour décortiquer la réalité algérienne et un peu la réalité humaine* ».

Le contexte littéraire et historique de la subversion chez Boudjedra n'est pas le fruit du hasard. En effet, si la production romanesque Boudjedrienne que nous connaissons est telle, c'est parce qu'elle a vu le jour dans des périodes d'oppressions violentes, à savoir : les douleurs et les plaies de la période coloniale restées à jamais ouvertes et gravées dans l'histoire et la mémoire collective des algériens, une société en perpétuelle gestation car violentée par les changements politiques des années 1972, 1988, et de la déstabilisation sécuritaire de la décennie noire, l'indifférence sociale, l'exaltation des courants islamistes extrémistes, la domination de la tradition des ancêtres glorieux, ...

Les présuppositions sur le contexte historique et politico-religieux de l'émergence de la littérature subversive ont donné lieu à des écrits iconoclastes et d'aliénation chez Boudjedra, portant sur des polémiques variées, entre autre : des actions visant à saper les valeurs et les institutions établies et à briser les tabous à travers l'accusation des premiers responsables des anomalies et en démystifiant les vieilles croyances à la manière d'un Hidalgo faisant du personnage principale un Don quichotte des temps modernes.

Lire et analyser les œuvres subversives de Rachid Boudjedra pour Mohammed-Salah Zeliche est le fait de toucher du doigt les polémiques de

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

société algérienne, mais aussi entrer de pleins pieds ‘*au cœur de l'univers ardent d'un écrivain contestable et contesté*’¹.

Selon Hafid Gafaïti : ‘*L'œuvre de Boudjedra a toujours mis en exergue le rapport entre l'écriture, la psychanalyse et la critique idéologico-politique. Elle a également souligné la relation structurelle entre la subjectivité de l'individu dominé par son inconscient, la contrainte sociale et le discours sur la société.*’²

L'histoire de *La Prise de Gibraltar* est divisée en deux parties, l'une parlant de la prise de Gibraltar, et la seconde de la guerre d'Algérie. Avec ce roman, l'auteur fait dérouler les deux événements, en corrélation, les unit en une seule scène, à travers la comparaison et les disperse, de temps en temps, pour garder à chacune sa spécificité.

Une œuvre proprement contemporaine, bâtie sur le bouleversement des anciens codes d'écriture, là où nous ne retrouvons plus de ponctuation, ni de respect de la progression logique des événements, comme le démontre très bien ce passage :

« ... *formellement interdit par lui le père moi traduisant donc dans le bureau enfoui au fond du magasin imprégné de cette éternelle odeur écœurante caséuse fétide moisie nauséabonde délétère phénolisée d'oranges de dattes de figues d'œufs de pourriture de mort de liliacées de légumineuses de. Où il règne...* »³

Nous constatons aussi qu'il y a un basculement de l'axe temporel, mêlant le passé au présent. Le passé représente La bataille de Gibraltar et le

¹ Zeliche Mohammed-Salah *L'écriture de Rachid Boudjedra; Poét(h)ique des deux rives* Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2005, p 53.

² Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra - Une poétique de la subversion: tome II : Lectures critiques*, édition l'Harmattan, Paris, 1967, p 29.

³ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël, 1987, P. 21.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

présent expose la vie du personnage-narrateur, Tarik, et particulièrement son enfance, caractérisée par beaucoup de violence, que cela soit de la part du colonialisme, ou encore de la part de son père qui était aussi sévère envers lui :

« Jaune donc à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar et portant leurs cavaliers envoyés en éclaireurs, à l'avant-garde des troupes restées à l'arrière, ... Depuis le jour de sa disparition (ma mère), l'odeur de sa mort ne m'avait jamais quitté ...lorsque les soldats nous tombèrent dessus par surprise... il leva la canne en bois d'ébène et me frappa ... j'étais en sang, mais je ne dis pas un seul mot... le sang suintait de mes vêtements, je tins bon, me disant y a même pas maman à qui je pourrais me plaindre...»¹

Vient s'ajouter à cela, les exigences que lui impose le maître de l'école coranique, en lui faisant apprendre un verset du Saint-Coran qui affirme l'impureté des «*femmes pendant les menstrues*»². Alors que pour Tarik, ceci est totalement le contraire par rapport à sa mère qui avaient toujours «*les aisselles blanches et pures*»³ :

« ... il me donna un crayon de roseau ... et dis : écris : Et ils t'interrogent sur les menstrues. Dis : c'est une souillure. Séparez-vous donc des femmes pendant les menstrues et n'en approchez qu'elles n'en soient purifiées je dis mais non mais non pas maman ! Mon père me gifla, le maître dit : lève les pieds, le vieil neurasthénique frappa et le sang coula mon père disant au maître quelques années plus tôt tu peux l'écorcher le broyer le désosser lui ronger les os je te le confie fais-en de la charpie si

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël, 1987, P. 14-16-228-264.

² Idem, P. 224.

³ Idem, P. 166.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

cela te chante c'est ce qu'il fit le salaud de vieillard libidineux et vicieux ... »¹

Nous remarquons aussi que l'enfance du jeune garçon est dominée par la solide relation qui existe entre les trois amis : Chems-Eddine, Tarik et Kamel, ainsi que le penchant qu'ils ont pour le célèbre personnage mythique Tarik ibn Ziad. En effet, il représente pour eux une grande fierté et un inoubliable commandant de guerre.

Subséquentement, ce héros est devenu troublé, d'abord, parce qu'il porte le prénom de Tarik, inspiré de « Tarik ibn Ziad », l'idole de son père, car il admire bien sa personnalité et veut absolument l'inculquer à son fils. Cependant, le jeune voit ce prénom comme une charge à porter, puisque son père le force à traduire en français tous le livre d'ibn Khaldoun, notamment celui dans lequel il raconte l'histoire de *la Prise de Gibraltar* :

« ... les livres d'histoires et les manuels scolaires qui n'ont pas cessé d'obséder mon père, qui avait commis cette faute consistant à me poster cette surcharge du prénom de Tarik ... » P.229.

A l'égard de ceci, il doit apprendre le livre du Saint-Coran, encore une contrainte prescrite par son père, lui imposant d'aller tous les matins chez le maître de l'école coranique, allant même jusqu'à demander à ce dernier de le lui faire apprendre par tous les moyens, y compris de lui infliger des tortures, si cela est nécessaire :

« ... il (mon père) m'avait confié à quatre ans au maître de l'école coranique en lui disant d'utiliser tous les moyens pour que j'apprenne le Coran, vite et sur de bonnes bases. C'était avant le début la guerre ... » P.309.

¹ Idem, P. 224.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

Ce n'est pas tout, obligé aussi de suivre le rythme prescrit par les enseignants de son lycée, à savoir, l'enseignant d'histoire et aussi celui de la philosophie qui sont tous les deux très exigeants.

Avec tout cela, il était en période de guerre et était forcé de résister aux massacres commis par l'armée française. Vient par la suite la goutte qui a fait déborder le vase : la mort de sa mère.

Un amalgame de sensations : violence, intolérance, colère, revendication, devoir, désir, courage, peur, etc. Et ce malgré le jeune Tarik arrive à s'en sortir, mais il finit par ne rien comprendre. Ce qui donne plutôt lieu à un nouveau récit et non pas une conclusion, comme un voyage sans fin, à la manière du Nouveau Roman en le terminant ainsi : « *mais où donc est l'issue ?* ».

En parcourant toutes les œuvres de Rachid Boudjedra, *Hafid Gafaïti* a pu déduire que ce n'est en fin de compte qu'une œuvre en mouvement et donc, en réunissant tous ces travaux, il est arrivé à dégager les caractéristiques propres à l'écriture du romancier et il dit :

« ... la littérature de Boudjedra peut dans un premier temps être décrite en termes de projet existentiel. Cependant que ce soit dans la perspective identitaire, celle de la recherche des origines, du discours idéologique et politique ou autre qu'il est loisible au lecteur de considérer selon son éclairage ... que l'œuvre se prête à diverses interprétations ... »¹

Ce qui a interpellé notre attention dans ce roman, c'est bien la redondance de différents thèmes obsessionnels, à savoir : le sang, la haine, la jalousie... présents dans les deux histoires, mais aussi et surtout la manière avec laquelle le narrateur passe d'un récit à un autre. Ce qui nous

¹ Gafaïti Hafid *Rachid Boudjedra – une poétique de la subversion* – (Paris) l'Harmattan P. 54

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

amène à examiner la construction du roman de Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar* ainsi que son système scripturaire.

Ce qui frappe la curiosité du lecteur, en lisant ce roman, c'est bien la manière avec laquelle son histoire se déroule, du début jusqu'à la fin, en commençant par le titre qui relève du domaine de l'histoire et nous fait redécouvrir l'événement de *La Prise de Gibraltar* du point de vue de l'auteur qui le place dès le début de son roman comme un élément central et le met en corrélation avec la guerre de l'Algérie en vue d'établir une comparaison et un rapprochement entre les deux événements.

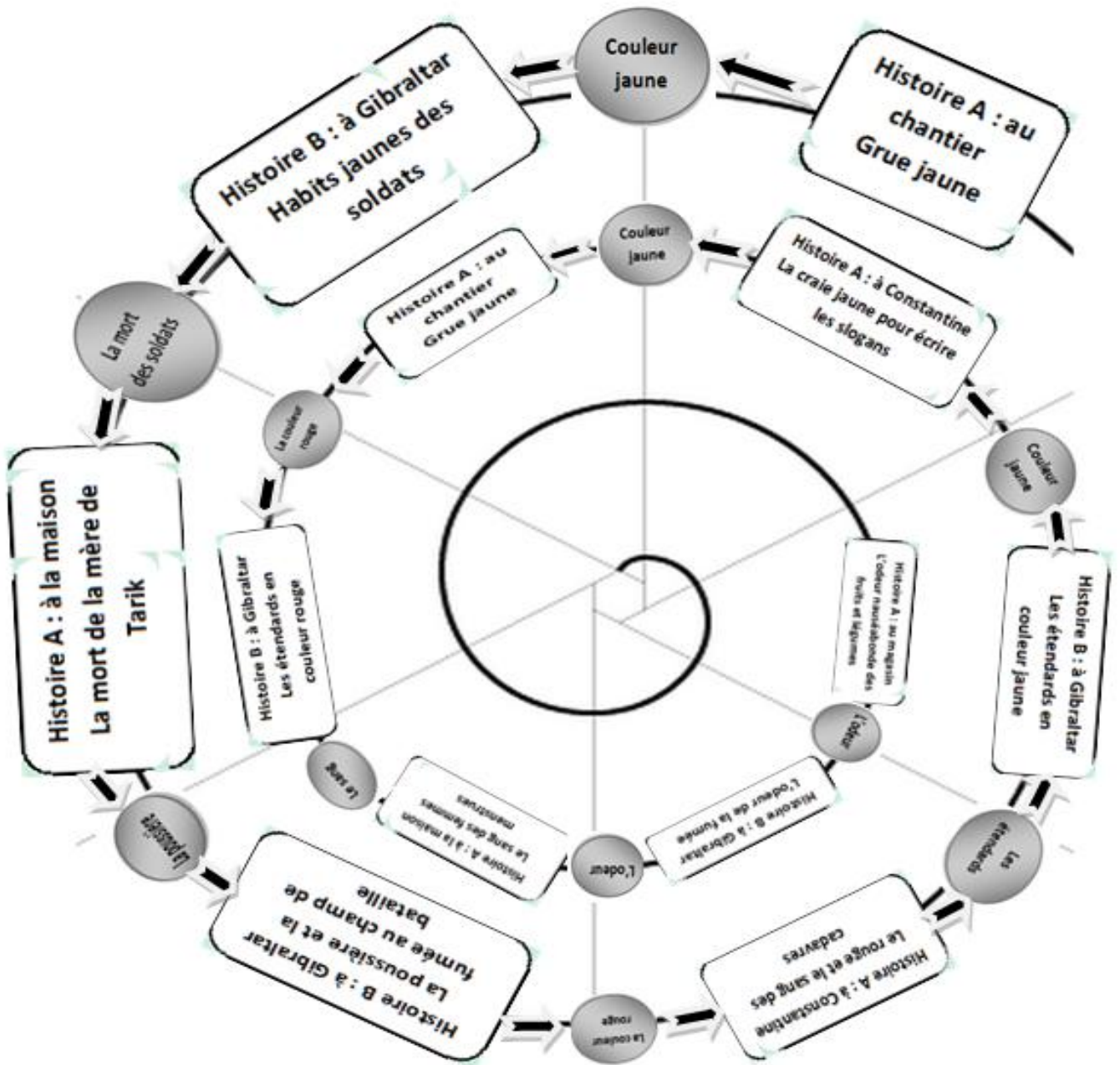
En parcourant la diégèse¹, nous avons remarqué que le narrateur entame une partie de l'histoire A (*La Prise de Gibraltar*), puis l'interrompt, la laisse ambiguë et floue et commence à raconter une partie de l'histoire B (la guerre de l'Algérie), puis il l'interrompt aussi et retourne à l'histoire A, et ainsi de suite jusqu'à ce que le roman se termine de cette manière.

De cette manière, l'écriture de l'auteur s'inscrit dans une forme de spirale, étant donné le déroulement de l'histoire qui expose plusieurs fragments du récit dans un axe temporel et parcours narratif spiralés et succession des faits tourmentée en raison de l'enchevêtrement de différentes données expliquées, où l'acte de raconter devient un basculement d'une narration à une autre.

¹ La diégèse consiste à raconter les choses, et s'oppose à *mimesis* qui consiste à montrer les choses www.fr.wikipedia.org

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

Schéma descriptif du processus de l'écriture en spirale et du passage d'une partie de l'histoire A à une autre partie de l'histoire B par le biais des points de raccord



Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

Ce processus de passage de l'histoire de La Prise de Gibraltar à celle de La guerre d'Algérie et qui a suscité la réflexion et plusieurs questionnement et nous a poussé à approfondir la recherche dans ce sens, est mieux illustré dans l'extrait suivant :

« Jaune donc à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar et portant leurs cavaliers envoyés en éclaireurs, à l'avant-garde des troupes restées à l'arrière, ... Depuis le jour de sa disparition (ma mère), l'odeur de sa mort ne m'avait jamais quitté. Je m'étais habitué à la respirer chaque fois que j'entrais à la vieille maison familiale ou même dans ma propre chambre ... mon père dans son propre magasin où. Où il avait l'habitude de travailler assis »¹

Le roman *La Prise de Gibraltar* débouche sur une plaine où s'enchevêtrent les fragments des deux histoires. Donc, bribe par bribe, le lecteur parvient à la chute du roman à reconstituer l'histoire générale.

A partir de ce constat, nous apercevons que plusieurs questions interviennent, à savoir : Comment le narrateur arrive-t-il à dérouler deux histoires différentes dans un même récit ? Est-ce que nous pouvons qualifier l'écriture de Boudjedra dans ce roman de « spirale » ? Et enfin, quelles sont les raisons qui incitent l'auteur à écrire son œuvre de cette manière ?

Notre lecture de *La Prise de Gibraltar* se veut une étude du processus scripturaire chez Rachid Boudjedra, ainsi il sera question sur la manière avec laquelle l'histoire s'achemine, allant et revenant sans cesse entre La Prise de Gibraltar et la guerre d'Algérie. De plus, nous mettrons la lumière sur les causes qui ont amené l'auteur à écrire son œuvre de cette manière, c'est-à-dire, en spirale.

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël, 1987, PP. 14-16-19.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

Nous proposons donc de concevoir ce roman de Boudjedra comme un champ d'analyse, là où nous allons étudier la construction de l'œuvre et l'explorer aussi sur deux axes principaux, à savoir celui de l'intertextualité et celui du travail de la mémoire.

En fait, ces deux derniers nous paraissent des figures importantes et des moyens considérables pour approcher l'œuvre boudjedrienne car nous allons leur consacrer des chapitres entiers.

Dans ce contexte, il est important de dire que l'analyse de la spirauté de l'écriture chez Boudjedra nous a ouvert la voie vers l'étude d'autres éléments de la narration, du fait que le fonctionnement du processus spiralaire évoque de manière répétitive la mémoire et les souvenirs. De plus, cette technique a été déjà utilisée chez d'autres écrivains, ce qui explique le recours à l'intertextualité pour reprendre le phénomène de la spirauté de l'écriture.

Enfin, est-ce que l'analyse des éléments constitutifs de l'œuvre nous offrira-t-elle une réponse potentielle aux questions posées précédemment ?

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

2- Le mode de fonctionnement de l'écriture en spirale

L'écriture, une arme puissante chez les auteurs maghrébins qui leur avait permis, pendant plusieurs années, de se démarquer et d'atteindre, à travers des idéologies différentes, leurs finalités, tel que la tendance de démontrer au monde l'atrocité du colonialisme français, ou encore d'utiliser la langue française comme « un butin de guerre » dans le but de « dire aux Français » que l'écrivain algérien « n'est pas Français ».

Rachid Boudjedra, « l'enfant terrible de la littérature maghrébine », est un écrivain qui s'est engagé dans le mouvement de la subversion littéraire, tant au niveau politique, (Notons ici l'exemple des célèbres pamphlets dont *Lettres algériennes* est le plus remarquable), qu'au niveau culturel (à l'exemple du mythe traditionnel des ancêtres glorieux). Chez Kateb, nous apercevons que ce dernier est très répandu et prépondérant ; or chez Rachid Boudjedra, il est démystifié, et sur ceci il s'exprime :

« Je pense à ce mythe des ancêtres glorieux, dans la littérature algérienne. En ce qui me concerne, j'ai tenté de renverser ce mythe. Et j'ai fait le contraire ; c'est-à-dire que j'ai dénoncé les ancêtres comme des gens qui ont failli quelque part »¹

La subversion littéraire se caractérise de manière très claire également au niveau de l'écriture chez Boudjedra, car le processus scripturaire de cet auteur s'inscrit dans le mouvement du Nouveau Roman, dont les principes consistent à modifier les anciennes lois du roman traditionnel, (tel que la cohérence du récit, la présence des personnages et du héros, la détermination de l'espace et du temps, la linéarité du récit...) et ce, par le biais d'un style spécifique avec lequel le romancier tend à donner à son texte de nouvelles formes, en s'inspirant de la littérature arabe classique.

¹ Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*. (Paris), Denoël, 1987. P42

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

Boudjedra s'exprime sur ce fait en disant :

« *La grande littérature arabe traditionnelle et classique a été une littérature de la subjectivité, de la subversion, de l'érotisme, du refus, de la négation et de la démystification. Il n'y a qu'à prendre l'exemple typique des Milles et Une Nuits pour comprendre ce que je veux dire par là.* »¹

L'utilisation des textes des anciens auteurs arabes comme celui d'ibn Khaldoun, sur la conquête arabe de l'Andalousie dans son roman *La Prise de Gibraltar* constitue également une marque de l'influence de l'écrivain algérien par la littérature arabe, à l'exemple de l'extrait suivant :

« *Tarik ibn Ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire, avec l'assentiment de son chef Moussa ibn Noçair, en compagnie de quelque 300 guerriers arabes et d'environ 10 000 Numides qu'il enrôla en force et amena jusqu'au Rocher Vert qu'il baptisa de son nom, à l'occasion, le Rocher de Tarik = (djebel Tarik = Gibraltar) ...* »²

Contrairement aux règles de la production romanesque classique, qui assurent la linéarité, la régularité et la clarté narrative, la cohérence du sujet, le déroulement des faits, l'identification de l'espace, ainsi que la cohérence du récit du début jusqu'à la fin et la présence des personnages, Rachid Boudjedra, s'inspirant fortement des techniques du Nouveau roman, tend dans ces œuvres à subvertir les anciens codes et renverser les principes, qui semblent pour lui dépassés, afin d'apporter un nouvel aspect à l'écriture.

Alors, il déjoue l'intrigue et brouille les repères temporels, en passant d'une circonstance à une autre, de plus, en lisant cette œuvre, le lecteur ne

¹Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra- une poétique de la subversion-* (Paris), l'Harmattan, P 54

² Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar* (Paris) Denoël, 1987, P 22. (Ibn Khaldoun, *L'Histoire des Arabes et des Berbères*, tome 4, P.433)

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

sait pas vraiment s'il s'agit de la prise de Gibraltar ou de la guerre d'Algérie. Ceci peut être vérifié dans l'extrait suivant :

« *Des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar et portant leurs cavaliers ... depuis le jour de sa disparition, l'odeur de sa mort (ma mère) ne m'avait jamais quitté...* »¹

Le narrateur décrit et expose également les désirs des personnages et leurs souhaits, dont certains décrivent de fortes sensations psychologiques à l'exemple de Tarik qui dit : « *mon fantasme central c'est Gibraltar* »² au point de devenir des troubles qui brouillent les données du récit et d'impliquer le lecteur dans un jeu dédaléen, en déviant l'itinéraire et la continuité de l'histoire dans le but de donner à cette dernière, une trajectoire ambiguë, spécifique, incohérente et inachevée qui achemine donc un parcours particulier et qui porte à réfléchir.

Dans le roman *La Prise de Gibraltar*, Rachid Boudjedra inclut deux histoires, la première est celle de la conquête de Gibraltar qui raconte dans les petits détails le jour du 20 août 711 et la manière avec laquelle cette ville a été conquise par plus de 10300 chevaliers.

Cette conquête a été rendue possible grâce à la bravoure de Tarik Ibn Ziad. Ce vaillant guerrier avait prononcé lors de cette prise son discours historique qui restera à jamais dans l'histoire des conquêtes musulmanes. Le célèbre épilogue du conquérant berbère a été repris dans le passage suivant :

« *Oyez vaillants guerriers. Ecoutez valeureux soldats : où donc est l'issue ? La mer est derrière vous et l'ennemi est en face. Vous n'avez plus que votre sincérité et votre patience pour vous consoler car sachez bien que*

¹Ibid, PP 14-16.

²Ibid, P. 217.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

*sur cette péninsule vous n'êtes que de pauvres orphelins tombés entre les griffes de véritables scélérats ... Et si vous ne réalisez pas un miracle, sachez que vous allez être réduit en poussière que le vent éparpillera partout et que votre lâcheté donnera du cœur à vos ennemis qui hier encore tremblaient à votre évocation. ... ».*¹

La deuxième histoire est celle de la guerre d'Algérie qui décrit la souffrance du peuple algérien face à l'atrocité du colonialisme français et narre les événements douloureux de la journée du 20 août 1955 ; en effet, le narrateur expose particulièrement le cas d'une famille algérienne, celle du jeune Tarik :

*« Chaque matin que dura cette guerre que je n'arrive pas à oublier, à banaliser, restait là, gravé dans cette mémoire déjà trop encombrée par le désastre familial, les langues étrangères mortes ou vivantes, les chiffres et les nombres. Encombrée, encore, par des résidus de cauchemars, des bribes de hantise, comme des morceaux de quartz concassé »*²

Les deux histoires sont intercalées grâce à la stratégie narrative du récit et à la technique scripturaire de l'auteur qui commence une partie de l'histoire A et ne la termine pas, puis une partie de l'entame l'histoire B, tel que nous avons expliqué ce procédé dans le titre précédent.

En lisant *La prise de Gibraltar* et en tenant compte du fait que l'écrivain raconte deux histoires différentes par le temps et par la situation géographique dans son roman, et surtout de la manière avec laquelle il passe d'un récit à un autre, nous avons l'impression que le parcours de la narration évolue dans une sorte de spirale, d'où le phénomène de l'écriture en spirale. *«Ce fait est basé sur le processus de la redondance incessante et*

¹ Ibid, PP 272-273.

² Ibid., P.101

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

fantasmatique inscrite dans un parcours progressif, organisé systématiquement par des éléments référentiels qui assurent le déplacement et le mouvement du mécanisme spiralaire »¹ et donne ainsi une teinte sémantique à travers l'élaboration particulière et originale.

De ce fait, nous parvenons à comprendre la nature de ce principe dans l'écriture du romancier, car pour l'auteur, la spirauté d'écriture représente la matière initiale et la charpente qui assure la constitution du texte et ce, incessamment et bribe par bribe.

Hafid Gafaïti, le critique qui a analysé les œuvres de Rachid Boudjedra, a écrit dans son livre *Rachid Boudjedra- Une poétique de la subversion* :

« ... cette écriture exubérante, spiralisée et de manière obsessionnelle, répétitive mais évolutive et structurée par un nombre de raccords qui sont les liens de cohésion du texte. »²

Le critique ajoute aussi que : « *Cette écriture est caractérisée par une structure de l'intercalation, de la juxtaposition et de la résonance. L'illusion la plus aboutie en est La Prise de Gibraltar* »³ car l'histoire de ce roman est éparpillée, et se regroupe seulement en tenant compte des points d'entrecroisement qui prennent en charge le fonctionnement du réseau et sa mise en marche, d'autant plus que nous trouvons ce procédé explicitement annoncé dans l'une des œuvres de l'écrivain, qui dit :

« *L'écriture est un brouillage de données du réel pour mieux lui restituer son humus et son argile. Reste à ne pas laisser échapper le bout de*

¹ Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra- une poétique de la subversion-* (Paris), l'Harmattan, P 67

² Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra – Une poétique de la subversion-* (Paris), l'Harmattan P.45

³ Ibidem P.44

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

fil conducteur, le filament de soie, la ligne électrifiée qui relie les évènements les uns aux autres et charpente la structure... »¹

A travers les recherches que nous avons effectuées, à propos du thème de l'écriture en spirale chez d'autres écrivains, nous avons pu trouver que ce dernier existe bien dans l'écriture de Kateb Yacine et aussi dans celle de William Faulkner voire aussi Rachid Mimouni, et Saint-John Perse.

Dans un travail de thèse de doctorat, Sabiha Boukhelouf a prouvé la subsistance du processus scripturaire en spirale chez Kateb Yacine et l'a justifié par des exemples du roman de l'auteur, *Nedjma* :

« Dans son écriture, Kateb Yacine pratique la rupture et la méprise. En effet, un événement survient. Il est interrompu et prend un tournant inattendu. Avec Lakhdar par exemple la bagarre est suivie d'un emprisonnement. Mais ce dernier n'est pas relaté. Il donnera l'éveil à un emprisonnement passé, qui, lui sera narré. Ainsi, la bagarre n'aura servi que de prétexte pour qu'un événement antérieur soit raconté. Et dans le cas de Mustapha, la rencontre avec la femme est suivie d'une disjonction. Et le programme projeté est la conjonction avec l'espace».²

Remmas Baghdad³ a publié un article au journal du « Quotidien d'Oran » qui parle de la production de Kateb et de ce quelle a apporté à la littérature algérienne, en insistant particulièrement sur le phénomène de l'écriture en spirale. A ce propos, il dit :

« Cette nouvelle ‘poudre d'intelligence’ qui recouvre l'expression poétique de l'œuvre katebienne... Le souffle poétique et l'esthétique

¹ Boudjedra Rachid, *Le Démantèlement*, (Paris), Denoël de P.148

² Boukhelouf Sabiha – *les instances énonçantes dans l'œuvre écrite de Kateb Yacine* – (thèse de doctorat 1997)

³ Remmas Baghdad journaliste et essayiste dans la revue « le Quotidien d'Oran »

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

romanesque en spirale imprègnent l'œuvre katebienne et font de cette dernière une référence littéraire»¹

Dans un essai qu'a écrit Mohamed Ghriiss ² et dont lequel il a illustré l'écriture en spirale, il soutient :

« La troisième partie qui boucle le roman se signale particulièrement par ce procédé de «structure en spirale» dont a parlé Kateb, par cette coïncidence de la fin du roman avec son début, ou le retour à l'origine de Nedjma qu'il écrit, peut-être, comme une façon de désigner la troisième tentation Katébienne, la plus constante, la plus importante: l'auto-analyse de Nedjma et d'une certaine manière du «Cadavre encerclé» et du «Polygone étoilé».³

L'écriture en spirale caractérise également les textes de Saint-John Perse, dont Alain Baudot⁴ confirme ce processus dans l'un de ces travaux en disant :

« ... à l'image de celle qui fut donnée dans la Pléiade pour (et par) Saint-John Perse pour une œuvre qui n'était pas, elle non plus, terminée —, il faudra tenir compte de ces couches successives, de ces modulations, de ces détours, de ces retours, de cette pensée-écriture en spirale, « en opiniâtre modelage en même temps qu'en rigoureuse conduite »⁵

Nous avons également trouvé que chez Rachid Mimouni le récit produit achemine une succession d'évènement dans un mouvement en spirale. Selon les critiques littéraires *« Le style d'écriture de Mimouni touche plus au réalisme, mais il est agrémenté de passages surréalistes. Les*

¹ Remmas Baghdad – *le Quotidien d'Oran* du 04/03/2010.

² Mohamed Ghriiss né le 16-11-1953 à Oued Fodda –Chleff–, auteur et journaliste culturel indépendant.

³ Mohamed Ghriiss *Kateb Yacine ou le mythique verbe fondateur de la modernité littéraire algérienne*, essai.

⁴ Alain Baudot né en 1946 à la Picardie en France, est professeur à l'université York à Toronto.

⁵ Alain Baudot -*Bibliographie annotée d'Edward Glissant- P.9*

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

*personnages de Mimouni font, généralement, la navette entre le passé et le présent. Les critiques littéraires ont appelé son style « va-et-vient » qui ressemble à l'écriture aux spirales de Kateb Yacine ».*¹

Nous déduisons donc que l'histoire du roman de *La Prise de Gibraltar* est produite dans une écriture en spirale, pareillement à ceux des écrivains cités précédemment.

En examinant le processus de l'écriture en spirale, nous avons relevé l'absence de l'incipit dans le début de l'œuvre, car en lisant ce roman nous avons senti qu'une partie de l'histoire manque, qu'elle est passée sous silence et que l'écrivain passe directement au vif du sujet et au cours des événements sans initier les lecteurs ou les préparer au préalable à l'entrée de l'histoire du récit. Ce ci est illustré dans cet extrait du début du roman :

*« Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau. La grue s'élançant dans l'air, ou plutôt son bras ne cessant d'aller et venir, de parcourir la même distance, telle une flèche s'enfonçant dans la matière bleue qui compose généralement ce qu'on appelle – communément- un ciel, le farfouillant, le balayant, telle le bras de la grue – une sorte d'aile évincée, fonctionnant toute seule et complètement indépendante – en tout cas de l'autre aile constituant ici le socle au bout duquel s'agite la bras : le socle fixé au sol ou – plutôt – comme amarrée. ... »*²

Le lecteur doit évidemment s'interroger sur l'absence de l'incipit de ce roman, et du fait qu'il ne débute pas par une initiation à l'histoire de l'œuvre, mais plutôt, parle d'une grue s'élevant dans le ciel, sans citer l'endroit où elle se trouve, ni à quel moment de la journée elle a était

¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Rachid_Mimouni

² Boudjedra Rachid, *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël, P 11.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

décrite, ou encore son rôle dans le récit ; ce qui nous fait dire qu'il y a une partie écartée qui devait être narrée pour éclairer le début de l'histoire.

De plus, nous ne pouvons comprendre l'introduction sauf si nous lisons la dernière partie du roman, et dont laquelle le narrateur donne plus d'explication aux lecteurs à propos de la grue, ainsi que la raison de son évocation, dans le passage suivant :

«Il (Tarik) remarqua que le nombre de grues avait remarquablement augmenté et que les nouveaux engins étaient de couleur rouge. Il vit, un beau matin, des ouvriers en train de monter les nouvelles grues supplémentaires. Ce qui créa une suragitation et une suractivité quelque peu inhabituelle. Il ne s'en était pas rendu compte auparavant, bien qu'il voie quotidiennement toutes ces grues depuis quelques mois déjà ... et cela non seulement l'étonnait mais le vexait. Il n'eut pas beaucoup de malades à examiner ce jour-là, mais il se sentait fatigué parce que l'activité particulièrement soutenue et inhabituelle du chantier accaparait son attention ...»¹

Ceci nous fait dire que l'auteur commence son roman par la fin et que le début de l'histoire a été mis en dernier. Alors, cette procédure nous mène à interpréter le récit de manière à ce que l'écrivain incite les lecteurs à inverser les réalités toutes faites pour arriver à comprendre la vraie histoire de la conquête du commandant berbère Tarik Ibn Ziad.

L'auteur estime que l'évocation de cet ancêtre se limite uniquement à décrire son fameux discours, alors que si on remonte aux origines de l'histoire, nous trouvons que ce commandant a connu un autre sort à la fin de sa vie qui a été rarement divulgué aux générations.

¹ Ibidem, P. 264

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

A travers cette œuvre, Boudjedra nous invite à lire correctement l'inversion du début et de la fin de l'histoire de son roman, on nous incitant à commencer l'histoire du commandant Ibn Ziad par la fin en vue de connaître l'identité de ce personnage mythique.

De plus, si le rôle de l'incipit¹ et de l'excipit² sont pratiquement permutés dans cette œuvre, c'est que cela signifie que les valeurs de la vie actuelle sont transposées, car le peuple algérien et les descendants de ceux qui étaient hier les conquérants, sont aujourd'hui les conquis.

L'auteur l'entame son roman avec un exorde inattendu, contrairement à tous ce que les lecteurs peuvent appréhender par rapport au début de cette œuvre portant un tel titre.

Or Rachid Boudjedra ouvre son roman avec l'expression « *Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau* »³, celle-ci décrit une grue, et qui, à chacun de ses mouvements, change l'intensité de sa couleur, cependant cette formule servira désormais à ce qu'il est convenable d'appeler « un point d'entrecroisement ».

Cette appellation s'explique par le fait que l'œuvre raconte deux histoires simultanément, et pour assurer la liaison entre les deux évènements, nous auront besoin justement d'un point d'entrecroisement qui servira de repère dans le récit pour relier les différents passages du récit et former le tissu de la narration.

En vue d'élucider le procédé du déroulement de deux histoires différentes dans le roman de *La Prise de Gibraltar*, nous avons découvert qu'elles sont pratiquement reliées par chaque fois par des points de raccord.

¹ L'incipit est le début d'un texte, en général d'un roman (du latin *incipio, is, ere* : « commencer »).

² L'excipit est un terme employé en analyse littéraire qui désigne les dernières lignes d'une œuvre.

³ Boudjedra Rachid, *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël P.11

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

Dans l'exemple suivant le point d'entrecroisement ou de raccord est celui de la couleur *jaune, jaunâtre puis jaune à nouveau*, qui a relié les deux histoires, et du coup la stratégie de l'écriture en spirale a donné lieu à ceci :

« Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau. La grue s'élançant dans l'air, ou plutôt son bras ne cessant d'aller et venir, de parcourir la même distance, telle une flèche... »¹.

Ce passage parle de la vie quotidienne du personnage principal appelé Tarik, qui observe pendant toute la journée, une grue jaune depuis la fenêtre ; le mouvement du va et vient de cet instrument l'intrigue.

Alors, pour faire le lien entre cette partie de l'histoire de la guerre d'Algérie, dont le narrateur l'avait commencé par la vie de Tarik, avec l'histoire de la Prise de Gibraltar, l'auteur transpose le récit d'un passage à un autre à l'aide de la couleur jaune, et donc il dit :

« Jaune donc à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar et portant leurs cavaliers envoyés en éclaireurs... »²

Par la suite, nous remarquons une tentative de quitter la narration de Gibraltar pour rejoindre celle de la guerre d'Algérie, précisément au passage de la vie de Tarik, mais cette fois-ci avec un autre point d'entrecroisement à savoir celui de la couleur "rouge", car le narrateur dit :

« Cependant malgré la domination du jaune, la couleur rouge attirait l'attention par son éclat et surtout par ce qu'elle préfigure de violence et de sang déversé et d'éclaboussures ... »³

¹ Ibidem P. 11.

² Ibidem P. 14

³ Ibidem P. 16

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

Le sang insinue ici « la mort », et c'est la mort de la mère de Tarik que le narrateur veut évoquer. Donc, à travers cela, il effectue de nouveau un changement en nous disant : « *Depuis le jour de sa disparition, l'odeur de la mort ne m'avez jamais quitté.* »¹.

Ensuite, le prochain point d'entrecroisement qui servira de passerelle reliant les deux histoires sera « la traduction », car le jeune Tarik est habitué à traduire de la langue arabe à la langue française, un livre d'Ibn Khaldoun qui raconte la conquête de la ville espagnole Gibraltar, alors il nous dit :

« ... à traduire un passage d'Ibn Khaldoun sur la conquête arabe de l'Andalousie : *Tarik Ibn Ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire, avec l'assentiment de son chef Moussa ibn Noçair ...* »²

Allant et revenant constamment entre les deux récits, le narrateur change à chaque fois de points d'entrecroisement et de raccord pour relier les histoires A et B afin d'assurer l'enchaînement du processus spiralaire.

Les raccords utilisés dans cette œuvre sont la couleur jaune puis la couleur rouge, ensuite la mort et l'odeur de la mort, puis la traduction et après la trahison et le courage, et ainsi de suite jusqu'à ce que son roman s'achève.

A propos de cette technique, l'auteur lui-même dit dans l'un de ces œuvres :

« *Au fond, on aurait pu commencer à raconter toute cette histoire par le début, au lieu de la prendre en son milieu et de la dérouler comme un écheveau de laine qui s'entortille inextricablement, mais tous les chemins*

¹ Ibidem

² Ibidem P. 21

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

aboutissent de la même façon et toutes les écritures, y compris la mienne... qui se fait selon le principe des vases communicant, c'est-à-dire que chaque partie se déverse dans l'autre, jusqu'à remplir le monde de son propre remous »¹

C'est en cela que consiste la spirauté de l'écriture chez Rachid Boudjedra dans son œuvre *La Prise de Gibraltar*. A vrai dire ce processus porte à réfléchir et à poser beaucoup de questions pour aller au-delà de la compréhension de ce mécanisme et essayer de comprendre pourquoi l'auteur rédige son roman avec une telle technique d'écriture.

Le rapport de la spatialité avec l'écriture en spirale est très clair et très fécond dans cette étude car le fait de passer de Gibraltar à la ville de Constantine incessamment dans le récit nous mène à postuler que ce procédé scripturaire contribue à la multiplication des possibilités de l'évocation des lieux en rapport avec ces deux villes.

De ce fait, le rôle de l'écriture en spirale dans l'évocation, la génération et la production des espaces est très important dans cette étude, car il se peut même que l'écriture spiralaire soit à l'origine de la richesse spatiale dans cette œuvre de Rachid Boudjedra.

¹ Boudjedra Rachid *Le Démantèlement* (Traduit de L'arabe par l'auteur) Paris, Denoël 1982, P.143

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

3- Le rôle de l'écriture en spirale

L'explication du processus de l'écriture en spirale et l'illustration des différents cas de figures de cette technique dans le roman *La prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra, nous ont menées à une question plus essentielle que tous les lecteurs pourraient poser, à savoir : quelle est la raison qui se dissimule derrière l'élaboration de cette œuvre avec une telle technique scripturaire ?

L'analyse que nous allons entamer dans ce titre nous révélera qu'en essayant de répondre à cette question, une multitude d'hypothèses se sont présentées, notamment compte tenu du parcours professionnels de cet écrivain à savoir son engagement et son adhésion aux mouvements modernistes, à savoir le Nouveau Roman et le Postmodernisme, car Rachid Boudjedra est l'un des militants qui optent pour une nouvelle vision de la production littéraire.

« En effet, la production boudjedrienne constitue un questionnement systématique de l'entreprise scripturale et une réflexion continue sur le langage dans sa relation au réel. »¹

Enfin, l'une des suppositions que nous pouvons présumer est l'adhésion de l'auteur au courant du Nouveau Roman et son appartenance à cet univers, qui a pour but de restructurer le mode d'écriture, voire même celui de la réflexion afin de démystifier les idées dépassées du roman traditionnel.

Alors, l'affiliation de l'écrivain à ce mouvement pourrait constituer l'une des raisons ayant fait que l'œuvre soit élaborée de cette manière et

¹ Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra – Une poétique de la subversion* – Paris, Denoël PP. 42-43

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

écrite dans des formes originales, telle que le mouvement en spirale des évènements de la narration.

La forte inspiration de Rachid Boudjedra des Nouveaux Romanciers est une autre raison ; dont nous citons parmi eux Claude Simon, Kateb Yacine, Louis-Ferdinand Céline... pour lesquels l'auteur ne se contente pas seulement d'imiter leur style, mais aussi de reprendre leurs manies et tics, jusqu'à ce que cela laisse des traces claires d'allusion dans ses productions :

« Imprégnée par la culture moderne dans sa dimension internationale, que ce soit dans le domaine littéraire, pictural ou, notamment, musical, la littérature de Boudjedra ne peut être lue que dans le sillage de la production proustienne, faulknérienne et simonienne, ... »¹

De plus, rappelant le désir qu'a Boudjedra de modifier les anciens codes d'écritures propres au roman traditionnel, et de trouver une nouvelle manière d'expression, une nouvelle méthode, la sienne ; entre autre, le thème de la démythification ou de « *la littérature de la subversion* »² qui incite les lecteurs à réfléchir aux bouleversements des anciennes idées :

« Par exemple, je pense à ce mythe des ancêtres glorieux, dans la littérature algérienne. En ce qui me concerne ; j'ai tenté de renverser ce mythe et j'ai fait le contraire ; c'est-à-dire que je dénoncer les ancêtres comme des gens qui ont failli quelques parts »³

Si nous revenons à l'analyse de l'explication et de la justification de la présence du processus de l'écriture en spirale dans le roman de *La Prise de*

¹ Ibidem P. 43-44

² Voir Gafaïti Hafid, Rachid Boudjedra – une poétique de la subversion – (Paris), L'Harmattan, 1999 « Certes, il y a une thématique politique dans mes romans et il ne pouvait pas en être autrement. Parce que, au fond, la littérature peut être définie comme une passion des gens, du monde. Et une littérature algérienne ne peut être qu'une littérature politique dans le sens subversif du terme ; c'est-à-dire une littérature de la remise en question, une littérature de la subversion, du renversement » , P. 18.

³ Ibidem, P. 19.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

Gibraltar, nous remarquons que l'œuvre ne peut être interprétée par le lecteur que sauf si ce dernier fournit des efforts particuliers, donc il n'est plus un lecteur passif, mais plutôt impliqué, car il se met à reconstituer les parties dispersées de l'histoire et essayer de reconstruire le récit de l'œuvre à sa manière.

Il conviendrait donc, à ce niveau, de souligner le caractère de la de la progression de l'histoire en « digression » dans l'écriture de Rachid Boudjedra, (nous empruntons ici le terme de Gafaïti) du moment où le lecteur regroupe les épisodes éparpillées et les rassemble afin de réaliser une entité sémantique du roman.

De ce fait, une question essentielle s'impose et nous pousse à nous demander : "Que représente ce genre d'écriture pour l'écrivain ?"

Rachid Boudjedra a répondu à cette question en disant :

« Dans mes romans l'écriture est un thème obsessionnel et digressif ! Parce que je suis très obsédé par les formes de l'écriture, par les techniques romanesque, par la structure du texte, par sa ligature, comme il m'arrive de le dire ; c'est-à-dire par la manière de ligaturer un texte donc et de l'organiser »¹.

Serait-elle une forme de stylisme qui garnit le roman et qui le démarque des autres ? Ou peut être une volonté esthétique chez l'écrivain de superposer deux événements importants : le 20 août 711 et le 20 aout 1955, pour les comparer et dire à quel point ils suscitent la réflexion ?

¹ Gafaïti Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*(Paris), L'Harmattan P. 42

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

En effet, nous pouvons affirmer que :

« Le texte est recherche, travail en train de se faire. Ce n'est que dans cette mesure que l'on peut comprendre la technique de la digression qui chez l'écrivain loin de correspondre à une faiblesse ou à un égarement, participe entièrement, en tant que choix et nécessité esthétique, à ce processus des vases communicants que l'on retrouve constamment comme fondement d'une technique d'écriture envisagée selon le mode de l'exploration »¹

¹ Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion* (Paris), L'Harmattan P. 45

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

4- La spiralité et les langues dans les écrits de Boudjedra

La Prise de Gibraltar, un roman écrit d'abord en arabe, (*Maârakat El Zokak*), et traduit par la suite en français par l'auteur lui-même en collaboration avec Antoine Moussalli.

La signification du titre de ce roman en français est *La Bataille de l'impasse*. Cette œuvre témoigne donc d'une transposition de deux langues¹, et donc l'auteur touche, avec cette traduction, les deux publics de la langue française et de la langue arabe.

Mais avant, pourquoi Boudjedra avait eu recours à la langue arabe après qu'il avait atteint une certaine notoriété grâce à ses romans écrits en langue française ? Ensuite, en passant à la traduction, est-ce que c'est toujours le même roman qui a été juste transposé d'une langue à une autre ? Et est-ce que les lecteurs arabophones le conçoivent de la même manière que les lecteurs francophones ? Et enfin, quelle est la raison pour laquelle Boudjedra avait écrit son roman en langue arabe puis avant de le traduire en langue française ?

Rachid Boudjedra a eu une bonne formation en langues arabe et française depuis son jeune âge. L'enseignement de la langue française assuré par des instituteurs français à l'école fondamentale durant la période coloniale, lui avait permis une meilleure acquisition de cette langue. S'agissant de la langue arabe, Boudjedra avait rejoint l'école coranique dès son enfance avant que son père l'envoya dans un bon collège en Tunisie pour apprendre les rudiments de cette langue auprès d'excellents maîtres arabophones.

¹ C'est une alternance de deux ou plusieurs langues, dialectes, ou registres linguistiques.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Alternance_de_code_linguistique-

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

A noter que le latin et l'anglais étaient également des langues enseignées au collège en plus des autres matières. Aussi, Boudjedra avait acquis les dialectes algériens tels que le Chaoui ou le kabyle et ce à la faveur de la fréquentation assidue de ceux qui les parlaient.

En cherchant à répondre aux questions posées précédemment, nous pouvons dire en premier lieu, que le recours de Rachid Boudjedra à la langue arabe pose plusieurs interrogations, car, ce « *romancier algérien écrivant en français, passe à la langue arabe au moment où sa célébrité atteint le sommet* ». ¹

En réalité le retour à la langue maternelle a été opéré dans l'intention de contribuer aux côtés des romanciers algériens de redonner à la littérature arabophone la force et valeur qu'elle avait perdues.

Revenir à la langue mère n'était pas seulement pour la revaloriser des productions littéraires algériennes arabophones, mais aussi s'expliquait par le fait que l'écrivain algérien « *a déclaré pendant plusieurs années qu'il n'écrirait plus de roman en français après avoir attaqué de manière virulente les écrivains maghrébins de langue française au nom d'un refus de l'idéologie de la francophonie* » ²

L'abandon de la langue française n'été pas choisi arbitrairement, mais pour plusieurs raisons, parmi elles, celle qu'on vient de citer, mais aussi parce que les auteurs maghrébins de langue française ne se servaient plus de l'écriture en langue français que pour des fins personnelles, et non pas pour l'art lui-même. L'auteur s'exprime sur ce fait en disant :

« *Entre aimer passionnément la langue française et se soumettre sournoisement à ses législateurs forcenés qui la brutalisent, il y a un*

¹ Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra Une poétique de la subversion* (Paris), L'Harmattan P.36

² Idem, P.70

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

gouffre de subtilité et de raffinement. (...)La francophonie a transformé certains francophones zélés et opportunistes, qui courent derrière les prix littéraires»¹

Après de longues années de réticence, l'auteur eut la nostalgie de réécrire à nouveau en français et de revenir à la langue de sa passion. Enfin, il écrivit l'essai *FIS de la haine* (1992) et les romans *Timimoun* (1994) et *La vie à l'endroit* (1997) en langue française, pour affirmer que c'est la passion qu'il a pour cette langue qui est derrière son renouveau et non pas autre chose. Sur ce sujet Boudjedra dit :

« J'éprouve une particulière reconnaissance pour la langue française qui m'a permis de me déployer en tant que romancier d'une façon universelle, parce que aussi j'ai de la reconnaissance pour la langue de Proust, Saint-John Perse, la langue du Nouveau Roman français qui a révolutionné toute la littérature mondiale »²

Pour donner plus de précision sur ce point et afin de donner au public les motifs qui l'ont amené à réécrire en langue française, Rachid Boudjedra déclare :

« Je n'ai plus d'éditeur en arabe ni Algérie ni au Moyen Orient, c'est pourquoi La vie à l'endroit, je l'ai écrit en français. Il y a une urgence, un besoin de hurler, de dire.»³

Le deuxième volet de cette étude est une réflexion faite sur l'œuvre traduite d'une langue à une autre. Est-ce que la traduction chez Boudjedra

¹Boudjedra Rachid, *Lettres algériennes*, Paris, Grasset, 1995, PP. 28-29.

³Boudjedra Rachid, *L'art d'écrire, la fureur de dire* (Entretien avec Benaouda Lebdaï) in *El-Watan* du novembre 1992.

³ Boudjedra Rachid, « *Il est temps qu'on dise les choses* » article in *El-Watan* du 8 octobre 1997.

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

préserve toujours le même sens de l'œuvre originale ? Ou est-ce que l'œuvre traduite véhicule d'autres données ou des changements ?

Sur cette question, Boudjedra à répondu, lors d'une conférence¹ animée à l'université -Mentouri Constantine- qu'au moment de la traduction d'une œuvre, l'auteur se trouve de nouveau entraîné de la réécrire, vu la différence qu'il y a entre les deux langues, particulièrement au niveau de la traduction littérale des mots, car il y a certains termes en arabe, disait-il, qu'on a du mal à les interpréter en français, surtout si cela dépendait d'un vocable de la langue courante.

Ceci alors, répondra ipso facto à l'interrogation qui vient par la suite : est-ce que les écrivains de langue arabe conçoivent cette œuvre de la même manière que les écrivains de langue française ? La réponse sera incontestable si on dira que les deux œuvres sont différentes après le témoignage du romancier !

L'œuvre n'est plus la même au moment où l'auteur la traduit, car lors du passage de l'arabe au français, l'écrivain pourrait se permettre des expressions qui véhiculent certaines pratiques culturelles propres à la langue arabe et qui ne se trouvent pas en langue française.

Une question n'a pas été traitée dans cette analyse. Pourquoi Rachid Boudjedra avait écrit son roman en arabe avant de le traduire en français ? Nous pouvons attester à ce propos que l'auteur a choisi d'écrire d'abord ce roman en langue arabe dans le but de construire une référence textuelle. En d'autres termes, si nous tenons compte, par exemple, du titre de l'œuvre *Maarakat Ez-Zoukak* qui signifie la Bataille de l'impasse, nous pensons directement au titre du roman de Claude Simon *La Bataille de Pharsale*,

¹ Boudjedra Rachid, « un écrivain entre deux langues » une conférence organisée par le département de traduction de l'université -Mentouri de Constantine- 21-01-2009

Chapitre III la spatialité et la technique d'écriture en spirale

surtout que nous connaissons de prime abord le penchant qu'a Rachid Boudjedra pour cet auteur. Hafid Gafaïti dis à ce propos :

« Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le titre arabe du roman rend mieux compte dès l'abord, du rapport intertextuel avec un texte français, La Bataille de Pharsale de Claude Simon, démontrant ainsi la transcendance des barrières linguistiques et culturelles et soulignant l'intérêt de l'expérience littéraire que constitue l'œuvre de cet auteur. »¹

En guise de conclusion de cette première partie il est évident de certifier que les romans de Rachid Boudjedra font l'œuvre d'une présence effective du caractère de l'écriture en spirale, et combien même cela a été démontré que cela soit au niveau de l'enchaînement des idées ou bien de l'organisation de l'histoire ou encore de la progression des événements.

Cette technique n'a pas seulement fait sa preuve qu'à la phase de l'écriture, mais aussi laissera ses traces et va influencer les autres composantes de l'œuvre, citant à titre d'exemple les références intertextuelles, ou le recours incessant à la mémoire de manière hybride et éparpillée, ainsi qu'en matière d'influence sur l'espace narratif.

¹ Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra- une poétique de la subversion-*, Paris, L'Harmattan, 1999, P. 67.

3^{ème} partie

Le symbolisme, le sens et l'espace

Chapitre I

**De l'illusion référentielle à
une poétique de l'implicite**

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

1- Comment l'espace produit-il un effet de réel dans la narration ?

Nos lectures et analyses des quatre romans sélectionnés pour le corpus de notre thèse, à savoir *L'escargot entêté*, *La prise de Gibraltar*, *Timimoun* et *Fascination*, nous ont révélé que le texte de Rachid Boudjedra est en adéquation avec les vérités sociales vécues en Algérie et met souvent en œuvre « une représentation littéraire de la réalité »¹.

Pour ce faire, l'auteur algérien n'écarte pas les circonstances extérieures au récit et les éléments socioculturels et politiques de chaque période pendant lesquelles est émergé son roman.

Dans les récits de Boudjedra on voit se construire un monde de figures référentielles, où sont évoqués les sujets préoccupants de la société à travers des représentations paraboliques qui renvoient (à l'aide de signes mis en relation avec l'espace) aux réalités vécues.

Nous pouvons attester qu'un texte produit un effet de réel lorsqu'il comporte des signes référentiels qui se rapportent à la réalité. Ces indices consistent, dans le cas de notre recherche, dans des images, des lieux et des espaces qui suscitent l'interrogation et font impliquer le lecteur (pour le pousser à réagir aux clins d'œil) et le stimulent pour attester de la véracité des figures paraboliques.

Dans ce cas, quelle est la valeur que donne Rachid Boudjedra à la réalité dans ses récits ? Est-ce que l'espace narratif joue réellement un rôle dans l'accomplissement du processus de la production d'un effet de réel dans son récit ?

¹ Auerbach Eric, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968,

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

Nous nous trouvons, en effet, face à une question importante, celle de la structure élémentaire de la signification qui nous mène à formuler les interrogations majeures dans cette partie de recherche à savoir : Comment l'espace narratif participe-t-il à la production d'un effet de réel dans le récit de Boudjedra ? Et pourquoi l'auteur l'emploie-t-il pour réaliser une telle rhétorique ?

Notre outil d'analyse dans cette étude devra examiner de manière lucide et prendre en considération la spatialité dans sa dimension poétique et non pas descriptive afin d'élucider le sens de la construction narrative.

*‘‘Se préoccupant de l'étude des signes, de la signification ainsi que du rapport entre les objets référentiels’’*¹, la sémiotique peut constituer un outil théorique adéquat pour l'interprétation des enjeux de l'espace, notamment celui de l'effet de réel.

Notre objectif dans cette analyse est de comprendre comment la narration peut comporter, en plus d'un récit fictif, un discours figuratif sous-entendu, d'une part, et d'autre part, d'arriver à expliquer la manière avec laquelle les espaces narratifs dans l'œuvre de Rachid Boudjedra communiquent entre eux et arrivent à produire un effet de réel.

Après avoir préparé le terrain de l'étude de cette problématique, il est plus clair et plus aisé de projeter les lignes directrices du plan de notre recherche. De ce fait, nous allons appuyer cette recherche par les analyses des chapitres précédents qui traitent la nature de l'espace. Ensuite nous examinerons les figures spatiales du récit et nous dégagerons les enjeux de ce processus littéraire à l'aide des outils analytiques de l'approche sémiotique.

¹ Wikipédia

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

Il est presque d'usage de faire appel dans chaque analyse romanesque à la description spatiale et temporelle dans le texte narratif. Il serait encore mieux de répercuter les figures de l'espace ainsi que l'image globale qu'elles peuvent conférer au récit.

En effet, pour le sémioticien Denis Bertrand « *les figures spatiales constituent un vecteur essentiel de production de « réel », non seulement parce qu'elles disent en abondance les lieux, mais parce qu'elles recouvrent aussi des enjeux d'ordre cognitif, qui dépassent la seule figurativité - nous dirons la seule iconicité spatiale* ». ¹

Il est important, avant de commencer à répondre aux questions de cette partie de notre recherche, de signaler que l'approche sémiotique du discours n'étudie pas la notion de "réfèrent" sans faire appel à des données extérieures, et ce en raison de l'autonomie de son objet qui est le sens articulé.

Pour notre recherche sur l'espace narratif, il ne nous conviendra pas de séparer signification et référence, car ce cas serait en effet « *un néomécanisme qui escamoterait la relation de l'énoncé et de l'énonciation, ..., un langage sans énonciateurs, sans situations où s'insère l'acte d'énonciation, sans repérage, un langage où l'on sépare le sens de la référence* »².

Il est plutôt dans notre intérêt de mettre la lumière sur la relation entre les deux notions de signification et de référence pour pouvoir apporter à notre analyse la valeur analytique en matière d'interprétation du sens de l'œuvre.

¹ Bertrand Denis, *L'espace et le sens*, op.cit., p.17.

² Culioli Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation: Domaine notionnel*, Paris, 1999, p.85.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

L'agencement des figures spatiales dans le tissu romanesque produit un réseau interne de signification, ce qui donne lieu à une figurativité sémantique qui anime la conception d'une réalité signifiante.

Par exemple, quand on entend le mot "orage", notre cerveau nous renvoi par référence à des images comme celles des nuages, de la grisaille et au vent, voire même (quand il s'agit d'averses) à d'autres perceptions comme celles des inondations ou des catastrophes naturelles.

Denis Bertrand préfère parler de figurativité du discours plutôt que de représentation de la réalité, car cette dernière laisse la porte ouverte à notre intuition du réel, et c'est bien là le risque.

Il en est de même pour les espaces narratifs dans les romans que pour ce terme employé dans cet exemple. De ce fait, nous pouvons attester que la référence est une élaboration d'une perception à partir d'une réalité concrète, notant que ce concept est appelé par les sémioticiens "la figurativité".

En effet, Denis Bertrand donne la définition suivante à ce concept :

" Tout contenu d'un système de représentation (visuel, verbal ou autre) qui a un correspondant au plan de l'expression du monde naturel, c'est-à-dire de la perception. Les formes d'adéquation, façonnées par l'usage, entre la sémiotique du monde naturel et celle des manifestations discursives, font l'objet de la sémiotique figurative. Celle-ci s'intéresse donc à la représentation (la mimesis), aux relations entre figurativité et abstraction, aux liens entre l'activité sensorielle de la perception et les formes de sa mise en discours".¹

¹ Bertrand Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p 98.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

Quant à A. J. Greimas, il préfère donner le nom de référentialisation à ce concept, et le divise en référentialisation externe (*renvoie au rapport qui existe entre les figures de discours et les référents¹*) et référentialisation interne (*signifie le processus de construction de référents à partir d'illusions, en un terme technique en sémiotique, c'est l'iconisation : prolongement des constructions figuratives*).

Le fil conducteur de cette étude sur l'espace et la construction narrative est l'idée issue du concept de l'horizon d'attente. A la suite d'évènements importants ou marquants, (historiques, sociaux, politiques, etc.), le lectorat s'attend à une réaction de la part des écrivains. Cette circonstance qui donne naissance à un récit littéraire constitue la genèse du produit romanesque.

Toutes les données paratextuelles que fournit également l'auteur avant ou après l'élaboration et la publication de son œuvre, entre autres interviews, déclarations, témoignages, lettres de correspondance, colloques, rencontres, sont aussi des éléments, d'autant plus importants que celui de l'horizon d'attente, et qui peuvent servir d'indications fructueuses pour l'analyse du roman.

Alors, ces paramètres, qui témoignent de l'origine de la matière romanesque, pourront contribuer ultérieurement à l'élaboration de l'interprétation du texte romanesque.

Le métalangage :

« Le métalangage de description se met au service d'une révélation du sens et il puise dans les principes de sa cohérence la validité de ses

¹ Greimas Algirdas Julien *Sémantique structurale: Recherche de méthode*, Presses Universitaires de France, Paris, 2015, p 67

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

*découvertes. Cette attraction est manifeste en particulier dans l'analyse des textes littéraires objets tenus souvent pour emblématiques de la vie du langage dans les univers socio-culturels qui les reconnaissent et supposer receler pour cette raison une dynamique signifiante unique et masquée ».*¹

Le problème de l'explication de la connotation des images descriptives, des lieux et des espaces narratifs du récit revêtira un intérêt capital si l'interprétation des représentations spatiales s'effectue par le biais de notions théoriques.

L'analyse, dans ce cas, mettra au clair les enjeux abstraits de l'espace, grâce aux études qui reprendront le modèle de la sémiotique lexicale de Denis Bertrand, pour le mettre au service de la sémiotique interprétative.

Les opérations de spatialisation constitueront avec cette méthode un outil pour interpréter et transformer la scène figurative en une représentation abstraite.

Après avoir examiné ces mécanismes importants de la signification figurative, il nous est paru essentiel de les utiliser en guise de schéma analytique dans notre recherche en vue de comprendre les enjeux de la composante spatiale.

Ces mécanismes d'analyse permettront, nous pensons en phase d'hypothèse, d'examiner l'*iconicité*, la *référence* et la *figurativisation* de l'espace dans le récit, car, il faut le rappeler, nous avons avancé et prouvé, à plusieurs reprises dans les parties précédentes, que l'espace dans les romans de Rachid Boudjedra ne sert pas uniquement de décor de la narration, mais plutôt influence et oriente la structure du récit.

¹ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p20.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

2- Comment l'espace déchiffre le réel et recompose la structure narrative ?

L'étude de l'effet de réel produit par l'espace narratif dans le récit est un essai sur le renouvellement thématique et les techniques scripturaires dans l'écriture de Rachid Boudjedra. Il porte également sur l'analyse de l'influence de l'espace sur la construction narrative.

L'objet de recherche est de démontrer, à travers l'analyse des stratégies narratives et des procédés littéraires mis en œuvre, le rapport qu'entretient le romancier avec le réel au regard de la situation socio-politique.

L'espace narratif est un élément connu communément par sa fonction topographique, celle de retracer le lieu d'une action. Il est encore plus notoire par la scène ou le théâtre dans lequel se manifestent les activités des personnages.

Ces derniers peuvent avoir des rôles en fonction de la conjoncture sociale ou du lieu dans lequel ils sont, du fait que l'espace narratif influe sur toutes les catégories du récit, notamment les événements de l'histoire du roman.

Cette conjecture peut être vérifiée dans la littérature narrative contemporaine, car nous avons, d'une part, relevé que l'espace narratif participe au dénouement des péripéties de l'histoire, à l'exemple de *la mer* dans le roman de Mohamed Dib, *Qui se souvient de la mer*¹.

D'autre part, il agit sur les séquences narratives et les peint d'une portée spécifique comme *la djemâa* dans *Jours de Kabylie*² de Mouloud Feraoun.

¹ DIB, Mohamed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.

² FERAOUN, Mouloud, *Jours de Kabylie*, Paris, Seuil, 1968.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

Dans le roman de Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*¹, nous avons également constaté que l'espace narratif peut constituer un objet de quête dans un récit tel que la ville de Gibraltar.

Dans ce travail, nous allons vérifier ces constats dans quatre romans que nous avons choisis pour notre corpus, à savoir, *Printemps*, *Fascination*, *Timimoun* et *L'Escargot entêté* de l'écrivain algérien Rachid Boudjedra.

L'intérêt que nous avons accordé pour le choix de ces quatre œuvres consiste dans la manière avec laquelle ces romans abordent le réel, les problèmes sociaux ainsi que les questions d'ordre universel.

Pour aborder ces sujets réels dans ses récits de fiction, Boudjedra met en œuvre des stratégies narratives et des procédés littéraires, entre autre l'approche de la spatialité qui consiste dans l'évocation constante et répétitive des lieux et des espaces dans le but d'aboutir à une poétique ou un enjeu précis.

Dans chaque roman du corpus de notre travail, nous avons constaté que l'auteur a mis en scène des personnages qui ont vécu et souffert des problèmes sociopolitiques en Algérie, tel que les tabous de la société, l'injustice sociale, la colonisation française et la décennie noire.

En fait, Rachid Boudjedra relate également les moments forts de l'histoire de l'Algérie et n'exclut pas l'effet de réel dans ses fictions, tel que dans ses romans *Timimoun* et *Printemps*, en évoquant les années de braise tout en accordant une importance particulière à l'espace narratif, qui est, parfois à lui seul, porteur de plusieurs signes et symboles.

La problématique que nous allons traiter dans ce travail porte, d'une part, sur la manière avec laquelle les quatre œuvres de Boudjedra

¹ BOUDJEDRA, Rachid, *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

entretiennent un rapport avec le réel à travers la spatialité, et d'autre part, sur la raison pour laquelle le romancier fait appel à la réalité dans ces récits de fiction.

De ce fait, nous allons soulever plusieurs interrogations dans cette recherche entre autre : quel est le statut de l'espace dans la narration de Boudjedra ? Comment l'auteur évoque-t-il le réel ? Quel est le rôle de l'espace narratif dans ses romans ? Quels sont les stratégies narratives mises en récit ? Et enfin, comment les figures spatiales influent-elles sur la construction narrative dans les romans de Rachid Boudjedra ?

Pour que notre analyse narrative soit pertinente, nous allons l'étayer par des approches théoriques qui nous permettront de mieux étudier la fonction de l'espace et son rapport avec les faits réels qu'évoque Rachid Boudjedra dans ses écrits.

Pour cela, nous allons faire appel à plusieurs théories, à savoir la narratologie de Gérard Genette, notamment les techniques de l'étude du texte narratif, dont le modèle sémiologique, l'étude du rapport temps/espace et la sémiotique pour l'interprétation du texte littéraire et son apport sémantique et poétique, ainsi que la théorie de l'effet de réel de Roland Barthes.

Il n'est pas à démontrer que la nature de l'œuvre romanesque peut être définie selon son thème principal, et à ce stade, rappelons-le, l'espace narratif est un trait dominant et est aussi une composante principale dans les écrits de Rachid Boudjedra du fait de l'évocation répétitive et constante des lieux.

L'œuvre *Fascination* est un roman que nous pouvons décrire de tour du monde, à la manière de Jules Verne ou comme une visite guidée, vu qu'il raconte une histoire d'un voyage dans différentes capitales et

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

différents pays du monde, à savoir : Alger, Paris, Pékin, Moscou, Hanoi, la Tunisie, l'Espagne, etc. L'espace, de ce fait, est exposé dans diverses situations et est présenté au lecteur sous une forme de galerie, illustrant ce que l'on peut qualifier d'une aventure vers l'inconnu, puisque le héros ne prévoyait pas de les visiter.

Petite gare minable de Khroub, (...) le mot lui-même Khroub, était devenu synonyme de voyage, d'aventure (...) nous avons escaladé les montagnes, nous étions quelques-uns dans ce cas au maquis, (...) Lam passa six mois à Moscou. Il apprit la langue russe (...) après cette période durant laquelle il voyagea beaucoup à travers l'URSS, il fut envoyé par la résistance en Chine ...¹

La nature de l'espace dans cette œuvre n'est pas très différente de celle des autres de Boudjedra, car il s'agit aussi dans ce roman du voyage forcé et de l'obligation de chercher un autre lieu pour redonner un sens à la vie. En fait, le héros souffre d'un inceste qu'il a commis avec sa sœur adoptive. Pour réparer son péché, il s'est éloigné de sa famille dans l'espoir de mettre fin à une torture morale qui le punissait.

Il est à noter que plusieurs thèmes ont été relevés dans le récit de ce roman comme celui de la trahison, la sensation de culpabilité, la tristesse, l'espoir, le chagrin, la fuite, l'érudition ...

Le roman *Timimoun*² peut être caractérisé de spatial dès son premier contact avec le lecteur, car son titre annonce déjà un lieu et fait penser au voyage et à la découverte. Timimoun est dévoilée et exposée dans cette œuvre aux lecteurs dans toute sa splendeur et sa beauté sauvage, tant par ses Ksour et ses oasis que par ses méandres routiers :

¹ BOUDJEDRA, Rachid, *Fascination*, Paris, Grasset, 2000, pp. 55-104-140-142.

² BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, Paris, Folio, 1995.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

J'avais pris l'habitude d'arriver à Timimoun au lever du soleil pour permettre à mes clients de découvrir ce ksar magnifiquement intact avec son oasis luxuriante où le système d'irrigation date de plus de trois mille ans et dont l'ingéniosité et la complexité m'avait toujours fasciné.¹

La majorité des espaces évoqués dans ce roman se déroulent au Sahara et dans le chemin qui y mène. Or, le reste est partagé entre les souvenirs du héros soit à Genève: où il s'est acheté un véhicule de transport, ou à Alger: là où la mort frappe à chaque instant et les meurtres font les unes des journaux : « ... *On aurait dit des balafres sur les vitres du véhicule acheté il y a quelques années à Genève (...) UN JOURNALISTE FRANÇAIS ABATTU PAR LES INTEGRISTES DANS LA CASBAH D'ALGER* ». ²

a- Le renouvellement thématique et le rapprochement au réel

Le renouvellement thématique dans l'écriture de Rachid Boudjedra consiste dans la transition de son mode d'écriture habituel (dans lequel il donne à voir dans ces premiers romans des thèmes comme la violence, l'exil, le renfermement sur soi, la subversion) vers un changement de stratégie scripturaire consistant à donner le rôle de personnage principal aux femmes, de leur permettre de s'émanciper, d'accorder plus d'espace à l'actualité et à refléter son opinion d'écrivain en mettant en exergue des thèmes comme la liberté, l'ouverture et l'esprits de tolérance.

En effet, le narrateur dit : « *Découvrez le bleu de la mer, la douceur du sable mais aussi de l'espace la liberté, l'insouciance. Faites comme Ulysse ! Débarquez sur l'île des lotophages : Djerba !* » ³

La réalité de l'Algérie en proie des tourments successifs qu'elle affronte au niveau des frontières ainsi qu'à l'intérieur du pays ainsi que le

¹ Idem, p. 45.

² Idem, pp. 13-115.

³ BOUDJEDRA, Rachid, *Printemps*, p. 38, Paris, Grasset, 2014.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

vécu du monde arabo-musulman ont poussé le romancier algérien à entretenir un rapport avec le réel, et preuve en est le titre *Printemps* qui fait allusion au printemps arabe.

Printemps, qui a été publié peu après la réélection du président Bouteflika et les mouvements de protestation qui ont suivi cet événement, remonte aussi dans le temps pour élaborer un clin d'œil en évoquant les manifestations qui ont eu lieu suite aux élections législatives en Algérie pendant la décennie noire.

Le romancier algérien qui mêle assez savamment le procédé de l'écriture de la femme entre fiction et réalité, établi encore une stratégie narrative versée dans la poétique de la répétition de l'histoire.

Le scénario algérien, c'est-à-dire : « Octobre 1988 : émeutes populaires baptisées par la presse internationale en émeutes de la faim, alors que les algériens disaient les émeutes d'Adidas !! Mai 1989 : les islamistes s'engouffrent dans la sphère désertée de l'Etat. Janvier 1991 : ils gagnent les élections législatives. Mars 1991 : coup d'Etat de l'armée algérienne sous la pression de manifestations de masse (2 millions de protestataires à Alger) contre les islamistes. Janvier 1992 : les islamistes déclenchent la guerre terroriste qui va durer huit ans et faire 200 000 morts. Voilà le scénario algérien ! », écrivait Teldj dans un mail envoyé à une amie tunisienne. « Méfiez-vous ! Ou quoi, alors ? Emeutes. Réformes politiques. Libéralisme. Contre-révolution. Prise du pouvoir par les islamistes acoquinés aux momies de l'ancien régime... ou quoi ? Peut-être même un coup d'Etat militaire ? »¹

Une fiction dans laquelle on trouve un personnage central féminin, Teldj, une femme de l'Algérie d'aujourd'hui, enseignante universitaire de

¹ Idem, p. 18.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

littérature arabe et ancienne championne d'athlétisme, qui existe vraiment dans la vie réelle et qui a vécu une vie difficile à cause des souvenirs douloureux qui l'ont et qui la traumatisent encore, ceux de son viol et de l'assassinat de sa mère.

« N'est-ce pas cette vision hallucinée du coq sacrifié et du sang versé que Teldj avait vécue dans ce four, ce fournil où un de ses voisins avait tenté de la violer. Qu'elle avait perdu son sang (elle n'en était pas si sûre) et sa conscience pendant de longs moments... »¹

Dans cette œuvre, Rachid Boudjedra nous peint une œuvre vouée au statut et au rôle de la femme en Algérie. Il décrit à travers le regard de Teldj les développements sociopolitiques dans le monde arabe, ce qui constitue un champ de recherche considérable et particulier.

Pendant quelques mois, Teldj avait subi le vacarme et le tohu-bohu de ses voisins dont la terrasse faisait face à sa cuisine. Ils étaient quelques uns, mâles et étrangers, et se comportaient assez grossièrement surtout lorsque, installés sur la terrasse pour éviter que leurs propres collègues ne les écoutent, ils téléphonaient ou plutôt ils hurlaient, dans leurs appareils portables, leurs consignes ou leurs ordres à des interlocuteurs installés – certainement – dans de confortables bureaux à Londres, Barcelone, Paris, Moscou, Dubaï, Shanghai ou New York.²

La vision que porte la femme envers la société nous a été décrite grâce à ce roman qui a cédé la parole à une femme afin de nous dire qu'elle n'est plus la soumise et la passive, tel que dans les romans de *La Répudiation* et *La vie à l'endroit*, mais plutôt qu'elle peut être aux avant-postes.

¹ Idem, p. 41.

² Idem, p. 6.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

Ce qui est important aujourd'hui dans la société algérienne, c'est de montrer que les femmes pourraient participer à la lutte contre l'extrémisme du fait qu'elles se battent pour arriver à un certain niveau de liberté et de prise de position dans tous les domaines.

En plus de la transmission de l'héritage culturel, ce roman aborde tous les événements qui situent la réalité de l'Algérie d'aujourd'hui, ainsi que le printemps arabe et la décennie noire algérienne entre terrorisme et répression sanguinaire.

Salim, son père, lui avait souvent parlé et, dont elle avait vu des milliers de photos et des centaines de courts-métrages qu'il avait gardés et archivés pour elle... Ce qui fascinait Salim chez Oulog Beg c'était son statut de vice-roi de Samarkand. Mais Oulog Beg ne s'intéressait qu'aux mathématiques et à l'astronomie... Cette vie consacrée à la science des étoiles, à la philosophie et à la musique dans un environnement hostile renvoyait à Salim des échos du monde musulman d'aujourd'hui, complètement submergé par le fanatisme, la religiosité, l'analphabétisme, l'ignorance et la superstition.¹

L'œuvre de Rachid Boudjedra établit un dialogue intertextuel permanent entre ses romans, car nous avons relevé que tous ces récits gardent à chaque fois le même type de personnage-narrateur principale mais seulement avec des noms différents, tout en gardant les mêmes difficultés psycho-sociales, le passé douloureux et le même rapport avec ses parents.

En effet, dans le roman *Fascination* il s'agit du personnage-narrateur Lam qui a des difficultés psychologiques et veut les surmonter à travers ses voyages, tout comme Tarik dans *la prise de Gibraltar* qui cherche une

¹ Idem, pp 11-16.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

sortie des tourments de l'histoire et la réponse à ses questions en partant à Gibraltar.

De la même manière aussi nous trouvons que les personnages-narrateurs, Rac dans *Hôtel Saint George* et le voyageur dans *Timimoun* racontent en plus de cela l'atrocité, la violence et la morale traditionnelle musulmane pendant la guerre de libération nationale ou la décennie noire.

Grâce aux recherches effectuées par les critiques littéraires sur les références textuelles dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, il n'est plus à démontrer que sa production constitue un vaisseau intertextuel ressassant les citations des écrivains prédécesseurs.

« Imprégnée par la culture moderne dans sa dimension internationale, que ce soit dans le domaine littéraire, pictural ou, notamment, musical, la littérature de Boudjedra ne peut être lue que dans le sillage de la production proustienne, faulknérienne et simonienne, ... »¹

Alors nous pouvons attester que sa production s'inscrit dans une forme de continuité avec la littérature des pionniers, vu que ce romancier fait appel aux textes de Claude Simon, de Natalie Sarraute, d'Allain Robbe-Grillet et s'inspire également des techniques² d'écriture des écrivains algériens comme Kateb Yacine et Mohamed Dib⁽⁶⁾, dont Hafid Gafaïti les avait évoqué dans sa recherche.

«Ce fait est basé sur le processus de la redondance incessante et fantasmatique inscrite dans un parcours progressif, organisé

¹ GAFÄITI, Hafid, *Rachid Boudjedra – Une poétique de la subversion*, pp 43,44, Paris, Denoël, 1999.

² GHRISS, Mohamed, *Kateb Yacine ou le mythique verbe fondateur de la modernité littéraire algérienne*, « cette écriture exubérante, spiralée et de manière obsessionnelle, répétitive mais évolutive et structurée par un nombre de raccords qui sont les liens de cohésion du texte », essai, *Quotidien d'Oran*, 2009.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

*systématiquement par des éléments référentiels qui assurent le déplacement
et le mouvement du mécanisme spiralaire »¹*

¹ GAFAÏTI, Hafid, *Rachid Boudjedra – Une poétique de la subversion*, p 45, Paris, Denoël, 1999.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

b- Les stratégies narratives dans le roman *Printemps*

Plusieurs stratégies narratives se tissent dans les romans de Rachid Boudjedra, mais dans cette partie de notre travail, nous allons étudier uniquement ceux du roman *Printemps*, vu que cette question à elle seule peut constituer un thème d'une thèse de doctorat.

Ces stratégies représentent des enjeux auxquels Boudjedra voudrait aboutir à travers son récit. En effet, l'utilisation de l'espace en tant qu'un élément influant sur la construction narrative, le procédé de l'écriture de l'Histoire dans les histoires, le recours à la mémoire, l'écriture subversive, l'écriture de la rupture, sont entre autre des exemples qui illustrent la possibilité de refléter le réel, de briser les tabous et de dénoncer les injustices.

Hafid Gafaïti affirme ces constats relevés on attestant : « *En effet, la production boudjedrienne constitue un questionnement systématique de l'entreprise scripturale et une réflexion continuelle sur le langage dans sa relation au réel* »¹

La stratégie narrative principale dans le roman *Printemps* est élaborée à travers la mise en exergue des efforts collectifs de résistance des peuples contre l'injustice des Etats arabes d'une part et l'extrémisme dans toutes ses formes d'une autre.

Cette stratégie, énoncée implicitement dans le titre, indique que les peuples luttent contre ces faits pour que puisse un jour éclore un printemps après un long hiver d'une décennie de violence en Algérie et d'une longue période de torture et de corruption dans le monde arabe.

¹ Idem, p 42.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

« ... mars 1991 : coup d'Etat de l'armée algérienne sous la pression de manifestations de masse (2 millions de protestataires à Alger) contre les islamistes... Et puis, toutes ces émeutes populaires, ces soulèvements qui ont déferlé pendant l'hiver (pas le printemps !) 2011 en Tunisie, en Egypte, au Yémen, en Syrie et en Libye à Bahreïn... Regardant cette foule en délire ! Ils étaient là débraillés, dépenaillés, les yeux brûlants à cause de ces gaz lacrymogènes de différents genres lancés contre eux par des policiers engoncés dans des uniformes en acier et coiffés de casques blindés ; portant leurs banderoles, leurs drapeaux, leurs effigies, leurs espoirs et leurs désespoirs ».¹

Une autre stratégie narrative de la construction d'une poétique à travers les espaces est celle de la mise en récit des événements du printemps arabe dans chacun des pays touché par ce mouvement, et de montrer à travers la voix de Teldj le pourrissement et l'incapacité du peuple à comprendre la gravité de la chose.

Cyniquement ! Avec le chaos qui s'y installe, l'assassinat des intellectuels qui s'y organise méthodiquement, avec un chaos que Teldj avait déjà pressenti quand elle y allait pour comprendre non pas la situation exacte du pays mais le sens de l'Histoire, le sens de ce monde arabe qui s'engouffrait inconsciemment mais idiotement dans le piège américano-islamiste qui ne pouvait que se refermer sur lui... ÉMEUTES SANGLANTES EN ÉGYPTE. ON DÉPLORE DES CENTAINES DE MORTS, PLACE TAHRIR : LA POLICE TIRE SUR LA FOULE À TUNIS, ON DÉPLORE UNE CENTAINE DE MORTS ET DE BLESSÉS, (10 MARS 2011) ... COUP D'ÉTAT MILITAIRE EN ÉGYPTE. L'ARMÉE COMMET UN VÉRITABLE MASSACRE AU CAIRE. ON DÉPLORE DEUX CENTS MORTS. (15 JUILLET 2013) ... MASSACRES ET CARNAGES EN

¹ BOUDJEDRA, Rachid, pp. 18-100, *Printemps*, Paris, Grasset, 2014.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

ÉGYPTE. L'ARMÉE INVESTIT LES VILLES ET FAIT DES MILLIERS DE MORTS ET DE BLESSÉS, (14 AOÛT 2013)¹

Dans ce roman, Rachid Boudjedra emploie plusieurs stratégies narratives pour persuader son lecteur que les faits narrés sont vrais, tout comme son point de vue sur ce printemps arabe. D'ailleurs, au centre de ces stratégies il y a la présence du père de Teldj, Selim, un personnage qui ressemble parfaitement à Rachid Boudjedra.

Dans cette œuvre, l'auteur introduit des nouvelles politiques en déclarant l'opposition de Teldj à ces faits racontés, ainsi que des informations qui ont eu lieu dans la vraie vie et indique des sources historiques, philosophiques et mathématiques reflétant le parcours universitaire de Rachid Boudjedra.

Cette vie consacrée à la philosophie dans un environnement hostile renvoyait à Salim des échos du monde musulman d'aujourd'hui ... Ce qui fascinait Salim chez Oulog Beg c'était son statut de vice-roi de Samarkand, seigneur de Tranoxiane, petit-fils de Mohamed Targaï dit Tamerlan. Mais Oulog Beg ne s'intéressait qu'aux mathématiques et à l'astronomie. Très vite il fut en butte aux railleries du clergé islamique et des théologiens de l'époque parce qu'il accordait sa préférence aux sciences aux dépens de la politique et de la religion.²

La chute du roman contribue également à l'élaboration d'une autre stratégie narrative, car il est écrit au dernier chapitre dans une page entière une seule phrase de trois mots, marquant une interrogation et une implication du lecteur pour l'introduire dans plusieurs enjeux :

¹ Idem, pp. 22, 46, 77, 96.

² Idem, p. 16.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

« *Et puis, ceci ...* »¹

La fin de cette œuvre définit un nouvel épisode inachevé, ceci ne signifie pas qu'il clôt définitivement l'action qui s'y déroule, mais plutôt que la fin a été suspendue, comme une cadence musicale suspendue qui marque un terme au développement qui la précède et laisse entendre qu'une partition peut reprendre.

Il s'agit là d'un épisode qui caractérise significativement qu'une œuvre littéraire n'a pas de fin et s'achève sur des questionnements permanents.

La chute de ce roman est susceptible d'être analysée pour elle-même, mais aussi dans son rapport avec le reste du texte. Ainsi, l'enchevêtrement des épisodes peut également revêtir une grande importance dans les stratégies narratives.

¹ Idem, p. 128.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

3- Penser le monde comme un espace à transformer

Au cours des analyses et des études menées dans notre thèse, nous avons relevé à maintes reprises que l'espace narratif fait état d'une force sémantique et discursive dans l'œuvre de Rachid, et ce à travers les configurations poétiques et les particularités sémantiques que lui octroie l'auteur dans son roman.

De la sorte, il provoque dans le texte romanesque une focalisation figurative spécifique par le biais des enjeux qu'il envisage, que ce soit au niveau du programme narratif apparent au récit ou au niveau de la figurativité référentielle élaborées grâce à un agencement poétique des images.

C'est dans cette optique que nous aimerions situer la recherche et l'étude de ce présent titre, en d'autres termes, il sera question de mettre au service de l'interprétation du texte la représentation de l'espace et les instruments qui font paraître une perception idéologique de cet élément de la narration.

Pour que la sémantique du discours fonctionne en tant qu'un instrument examinateur de la thématique et des effets produits par l'espace narratif, il est nécessaire de fournir un cadre méthodologique minutieux afin d'extraire l'aspect particulier de la spatialité dans le texte romanesque.

Les analyses de l'espace nécessiteront, nous pensons, en plus de la rationalisation déductive, des instruments sémiotiques adéquats en vue d'aboutir à notre objectif. Il conviendra alors de les définir au fur et à mesure de notre analyse et de mettre la lumière sur leur rôle dans cette démarche interprétative.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

La référence :

Selon le sémioticien Denis Bertrand, « *la référence n'est pas une référence au référent, les univers figuratifs ne sauraient être interprétés comme une image, adéquate ou non, du monde, tout simplement parce qu'un tel 'monde' est déjà une représentation* »¹.

La notion de référent consiste à « *représenter la réalité comme si le langage était constitué de substituts détachables au réel auquel on réfère en parlant, ..., la réalité est elle-même érigée en figures signifiantes* », ² a indiqué le philosophe Maurice Merleau-Ponty.

Par exemple, l'onomatopée "aïe" est un mot ou un signe qui fait référence à la douleur ou pour exprimer qu'on a mal. En fait le signe en sémiotique veut dire un mot mis à la place de quelque chose pour le désigner. Ce quelque chose, qui peut être une notion ou un concept, est appelé en sémiotique "référent".

Les signes sont, de ce fait, des petites unités de sens qui servent de raccords au sein d'un réseau, dont le but est de concevoir un référent.

Par exemple, le noir porté par des femmes pour constituer à lui seul un signe qui renvoie à plusieurs référents, tel qu'une équipe de sport, une manifestation ou à un pèlerinage dans la religion musulmane. Or, si on lui rajoute d'autres signes, c'est-à-dire : le noir porté par des femmes, des voies de pleures et les visages tristes des personnes autour d'un cercueil, il s'agira certainement d'un seul référent qui est celui de la mort.

Les réalités sociales, les lieux symboliques et les représentations spatiales élaborent un effet référentiel au sein des textes romanesques au

¹ Bertrand Denis, *L'espace et le sens*, Hadès-Benjamins, Paris, 1985, p.30.

² Merleau-Ponty Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005, p.326.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

même titre que les signes langagiers, a-t-on estimé en guise d'hypothèse, soulignant que la question qui nous préoccupe est de savoir comment et dans quel but s'opère le réseau de signes référentiels dans l'écriture de Rachid Boudjedra ? A ce stade, aux hypothèses doivent répondre les vérifications.

L'étude de la figure spatiale en tant que référent sémantique nous semble constituer une étude importante au sein de l'entreprise scripturaire afin d'acheminer cette démarche interprétative du figuratif à l'abstrait et de dégager les significations implicites dans le texte narratif.

Nous voudrions, à travers cette manière de concevoir le référent, amener la réflexion de la sémiotique discursive à la sémiotique descriptive et ce au niveau de l'étude spatiale.

Dans le roman *Timimoun*, dont l'histoire raconte le périple d'un guide touristique qui mène au bord de son véhicule un groupe de vacanciers de la capitale Alger à la ville de Timimoun située au désert, nous avons remarqué l'existence d'un grand nombre de signes référentiels qui peuvent constituer une ou plusieurs interprétations implicites.

Avant d'entamer l'étude du roman *Timimoun* et de comprendre comment l'auteur élabore son texte de manière à penser le monde comme un espace à transformer, et ce à travers les signes sémantiques, il nous faudra d'abord situer cette œuvre dans son contexte spatio-temporel et littéraire.

Timimoun est un roman écrit pendant la décennie noire de l'Algérie et paru en 1994. Il vient après *Le désordre des choses* (1991) et *Fis de la haine* (1992), des titres très significatifs, osés et révélateurs. Cette série a été élaborée pour exprimer l'état de crise social, moral et sécuritaire en

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

Algérie et témoigne de l'atrocité des faux musulmans et de la corruption du système politique.

Dans sa forme globale et dans l'ensemble du récit, ce roman raconte un long monologue intérieur du personnage principal qui est en même temps le narrateur de l'histoire, mais nous pouvons lire en transparence une déchirure sociale entre les islamistes intégristes et le peuple algérien.

L'auteur de ce roman ne fait pas seulement constat de cet état des faits, mais propose également une œuvre poétique et une vision salvatrice de la situation à travers nombre de signes sémiotiques qui ne peuvent être interprétés que dans une perspective narrative analytique.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

4- L'axiologisation de l'espace

Entre le départ d'Alger et l'arrivée à Timimoun, on peut aisément suivre à la trace le cheminement de la poétique du désir de l'évasion et la construction d'un discours codifié à travers les citations que nous allons évoquer au fur et à mesure de l'analyse.

Entre la mise en œuvre des espaces, leur description et la mise en place d'un discours qui transcende le cadre esthétique, s'effectue grâce, à l'emploi de l'espace narratif, une transformation des axiologies en idéologies.

Dans l'extrait suivant, le narrateur nous révèle l'atrocité des crimes commis à Alger et les raisons qui les poussent à la quitter avant même qu'il ne devienne guide touristique :

« Pendant quelques années j'ai sillonné le désert, tout seul, à bord de mon car Extravagance, y dormant, y mangeant et m'y soûlant. Jusqu'au jour où l'armée de l'air me coupa la petite pension que j'avais obtenue lors de ma radiation du corps des pilotes de chasse. C'est à ce moment là que je suis devenu guide touristique... dans un bar d'Alger, cette fois-ci. La peur est là. Elle est atroce. Elle m'a toujours habité. J'essaye de l'enrayer à coups de Vodka et de randonnées dans le désert... »¹

En cours de route, le personnage principale tente d'oublier sa peur et ambitionne de se projeter dans un avenir meilleur en se rendant avec ses clients touristiques à la ville de Timimoun, quand soudain il apprend de mauvaises nouvelles.

¹ Boudjedra Rachid, *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994, p.90

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

C'était des crimes qui ont encore été commis dans sa ville. A ce moment là, il commence à décider de ne plus retourner dans sa région et de vivre jusqu'à la fin de ces jours au sahara, là où il ne risquera pas sa vie.

« La vieille peur qui m'habite constamment rend mes très moites ...p 14 ...J'ouvre la radio de bord pour oublier mon envie de boire une vodka glacée et écoutait :

... LE PROFESSEUR BEN SAID A ETE SAUVAGEMENT EGORGE CE MATIN A HUIT HEURES TRENTE A SON DOMICILE SOUS LES YEUX DE SA FILLE AGEE DE VINGT ANS PAR LES INTEGRISTES ISLAMISTES...

Je coupais vite le son. J'eus envie d'une vodka très froide. Mes mains devinrent plus moites. Je sentis Sarah s'agiter sur son siège, encore un attentat barbare... j'avais en fait décidé de m'enterrer dans le Sahara. Tant qu'à faire ! Il fallait mieux mourir dans ce désert qui m'a toujours fasciné parce que méchant, dur et invivable plutôt que dans une de ces villes atrophiées, surpeuplées et agressives»¹.

Par contre, l'auteur, qui met en opposition la ville d'Alger à celle de Timimoun, décrit cette dernière dans toute sa splendeur et fait presque disparaître les conditions climatiques difficiles, le manque de moyens et rigidité de son relief :

« Le désert, la nuit, est une véritable imposture. On croit rêver. On perd le sens du réel. On y voit des chamelles beiges cicatrisées de rose en train de nomadiser. Des palmiers verts pousser sur les dunes safran... J'avais pris l'habitude d'arriver à Timimoun au lever du soleil pour permettre à mes clients de découvrir ce ksar magnifiquement intact avec

¹ Idem, pp. 27-28-61.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

son oasis luxuriante où le système d'irrigation date de plus de trois mille ans et dont l'ingéniosité et la complexité m'avait toujours fasciné... Le désert. Hiéroglyphes indescriptibles à l'intérieur d'un code fabuleux et poignant. Toujours se désert qui se déroule. Même la nuit, il est le lieu central du désir et du vertige... »¹.

Quant à la ville de Timimoun et au désert, l'auteur élabore un lapsus révélateur entre Sarah, la jeune femme qu'il a aimé, et Sahara pour lequel il a un faible également. Ce rapprochement fait entre ces deux mots n'est pas fortuit et renvoie à l'attachement que pourrait avoir les gens pour le sahara, de la même manière que ce personnage principal, tombé amoureux de cette jeune fille.

Cela est mieux illustré dans la citation suivante :

«Sarah, c'est peut-être son nom, était donc peu disert. Peu bavarde. Peu communicative. Comme absente. Passive. Impassible. Indolente. Comme si elle n'adhérait à rien. Même pas affectée. J'avais l'impression que Sarah admirait cette façon de concevoir le Sahara ... il m'arrivait de la flatter sans me rendre compte. Je dis un jour que Sarah et Sahara était presque les mêmes mots ... Sarah était le seul être capable de m'aider à m'en sortir. Je la croyais capable à me guérir de mes tares malgré son jeune âge, et à cause de ses yeux violets ... les anciens dégoûts de vieux garçon frigide et asexué me reprenaient »².

Au fil des pages de ce roman, le personnage principal a également appris à préserver jalousement sa relation avec Sarah de la même manière qu'il le fait pour le sahara :

¹ Idem, pp. 16-42.

² Idem, pp. 79-84-110-112.

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

« Il ne faudrait comme même pas que Sarah pense que je fuis les terroristes d'Alger, que ma minable petite affaire de tourisme est une façon camouflée de me cacher, une sorte de fuite dans le désert ».

A la lumière du rapport qu'entretient l'auteur entre Sarah et Sahara, nous lisons entre les lignes de cette séquence narrative que le héros ambitionne de mettre fin à son passé douloureux et d'oublier ses malheurs, à savoir ceux de la panique, de l'instabilité, de la menace ainsi que du risque de la mort, et de penser à un nouvel avenir.

Si nous venons à faire un assemblage des symboles linguistiques élaborés dans ce roman, nous aurons : deux villes mises en oppositions, d'abord celle d'Alger, dont les signes sémiotiques sont : crimes, meurtres, désir de la partance, peur et fuite font appel aux référents : inquiétude et mal-être. Ensuite la ville de Timimoun, dont les signes sémiotiques sont : paix, calme, rêve, beauté et amour font appel aux référents : bien-être et avenir serein.

Alors, nous avons deux configurations de réalité référentielle opposées, celle de la situation inquiétante et du mal-être dans la ville d'Alger, (sachant qu'Alger est la capitale donc elle représente et reflète la situation du pays) et celle de la situation rassurante et du bien être pour la ville de Timimoun (qui a été à maintes reprises remplacée par le mot désert en vue de désigner le sahara algérien).

L'axiologisation de ces deux espaces se veut une manière de penser le monde comme un espace à transformer, car si nous nous appuyons sur une perception déductive, nous pourrions attester qu'il s'agit d'une poétique de l'immigration vers un ailleurs meilleur.

Celle-ci est illustrée dans cette analyse, en plus de la mise en œuvre d'un voyage dont le parcours s'achemine d'Alger à Timimoun, par la mise

Chapitre I De l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite

en scène d'un personnage narrateur dont le rôle est celui d'un guide, constituant de ce fait un clin d'œil de la part de l'auteur pour ses lecteurs de la période de la décennie noir, 'leur disant je veux vous orienter vers une solution meilleure'.

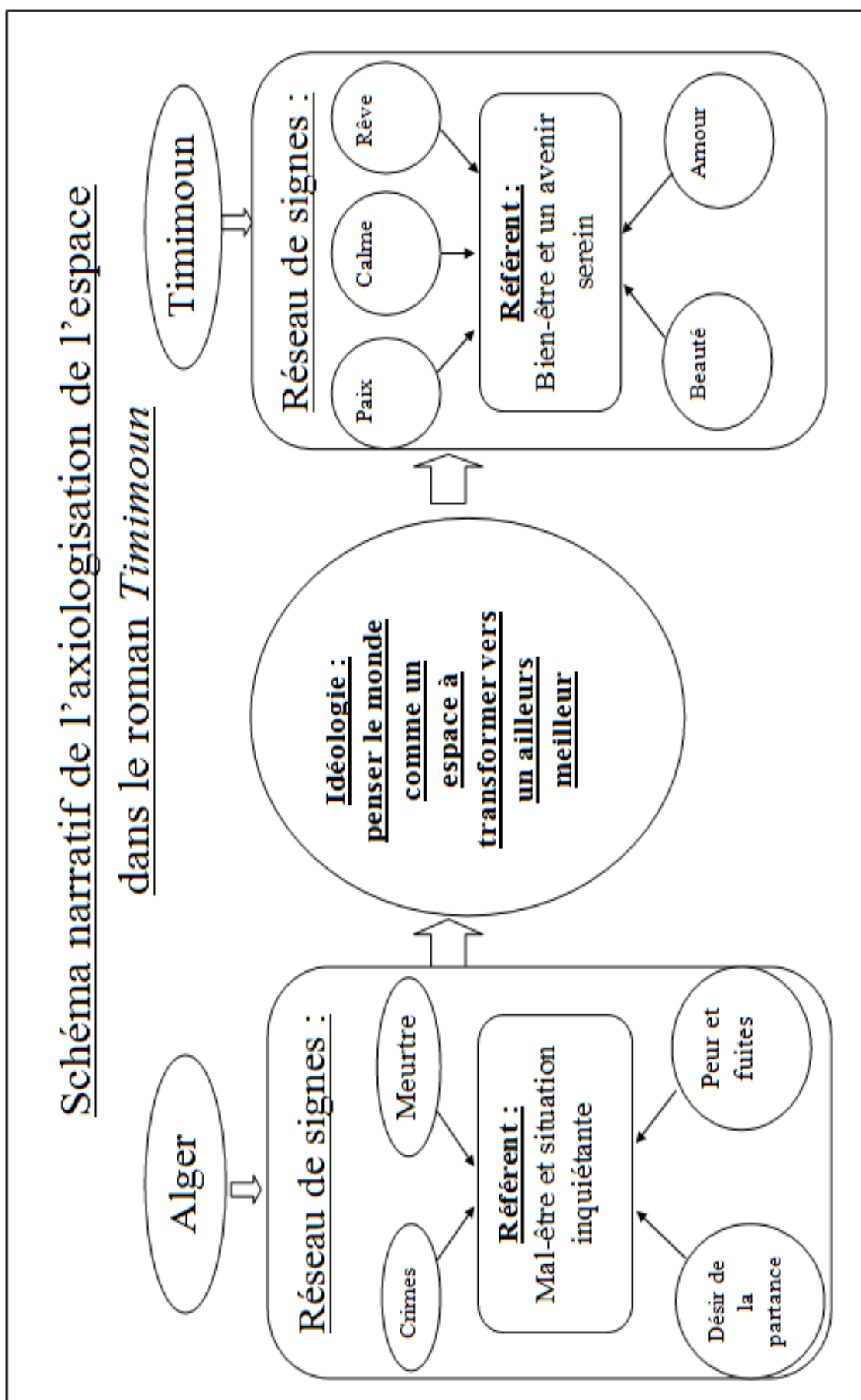
Au cours de cette étude, nous avons schématisé l'analyse de ce présent chapitre de notre recherche dans un schéma qui démontre mieux l'axiologisation de l'espace narratif dans le roman *Timimoun*.

Par souci de vérification, nous sommes allés chercher du côté de l'analyse paratextuelle en vue d'étayer les résultats de notre recherche. En fait dans la quatrième de couverture, nous notons :

« L'essentiel c'était Sarah maintenant. Comment le désert, où l'oasis de Timimoun est un îlot de paix dans une Algérie secouée par le terrorisme intégriste peut-il éveiller la passion amoureuse chez un être qui s'y était jusqu'alors refusé ? »

En effet, le style d'écriture et l'architecture du texte veulent dire énormément de choses. Si nous prenons comme exemple le roman de Salim Bachi *Tuez-les tous*, nous remarquons qu'à l'intérieur de cette œuvre le texte narratif est écrit en forme de dessin symbolisant l'effondrement de la tour jumelle de la *world Trade center*.

La forme du texte de la quatrième de couverture du roman *Timimoun* est alignée de droite à gauche et ce pour signifier que ce résumé doit être lu dans le sens inverse ou que l'ordre des choses doit être inversé.



Chapitre II

**Les enjeux de l'espace dans
l'écriture de Rachid**

Boudjedra

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

Dans cette partie, nous allons aborder une étude sur l'espace, tous genres confondus, du corpus de notre recherche, à savoir : endroits, villes, lieux, ... afin d'étudier leur caractère et leur disposition ainsi que les différentes lectures qu'ils peuvent véhiculer.

En fait, nous allons vérifier comment l'espace narratif, avec ses différentes natures, arrive-t-il à influencer sur la progression de la narration, c'est-à-dire, comment il conduit le récit vers de nouvelles péripéties et comment peut-il être un objet de quête identitaire.

Nous essayerons aussi de mettre en question la relation qui réside entre l'espace et la narration, c'est-à-dire, s'il existe un rapport de complémentarité entre les deux : ceci est dans le cas où la narration ne tient sens qu'en présence de l'espace. Ou si chacun est indépendant et remplit une fonction différente de l'autre.

Enfin, nous terminerons cette partie en nous inspirant d'un modèle d'analyse narratologique et sémantique très important, portant sur le statut de l'espace en tant que personnage dans le récit, c'est celui de Philippe Hamon.

En conséquence, l'application de cette étude va constituer un apport très bénéfique pour notre thèse. De plus, elle a été l'objet principal de plusieurs recherches de renom sur des œuvres de grands écrivains. Nous citons à titre d'exemple l'ouvrage *L'espace et le sens* de Claude Simon sur *Germinal* d'Emile Zola, sur lequel nous allons compter pour enrichir notre travail.

Alors, reprendre le modèle du théoricien pour l'appliquer sur les romans de Rachid Boudjedra serait très fructueux afin d'explorer une nouvelle piste d'investigation sur les écrits du romancier algérien.

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

Dans cette partie de notre recherche, nous analyserons le statut de l'espace et sa place dans la narration de Rachid Boudjedra, par la suite, nous découvrirons l'importance et toute la considération que le romancier donne à l'espace narratif pour essayer de soulever la question de son rôle dans le récit.

En fait, nous allons mettre au service de l'analyse des exemples d'espaces pris des quatre romans de l'écrivain algérien, avec lesquels nous étudierons la nature des lieux, leur rapport avec la narration, mais aussi les enjeux de l'espace auxquels aspire le romancier.

Avant de commencer, plusieurs questions nous interpellent, à savoir : pourquoi le romancier algérien donne-t-il énormément d'importance à l'espace narratif dans ces écrits, en le répétant incessamment et en le mettant en tant qu'un objet principal dans ces récit ? Pourquoi l'emploie-t-il souvent de manière poétique et parfois de manière ironique ? Quels sont les enjeux, donc, qui se dissimulent derrière l'usage de l'espace narratif dans les romans de Rachid Boudjedra ?

L'espace narratif est parmi les éléments consistants dans le récit, car c'est le cadre matériel dans lequel se déroulent les actions des personnages.

Le romancier se permet de lui donner, dans différentes séquences narratives, plusieurs natures, notamment un objet de quête identitaire, et peut lui attribuer multiples fonctions, entre autres : celui du rôle d'un actant, selon l'aspect qu'il veut conférer à la narration de l'œuvre.

La spatialité s'avère telle une arme dont se sert Rachid Boudjedra dans l'écriture romanesque pour des fins esthétiques et, pourquoi pas, politiques afin de se démarquer des autres opinions. Ainsi, c'est le cas de

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

l'espace dans le roman *Timimoun* que nous allons expliciter par la suite dans notre analyse.

Dans les quatre romans de notre corpus, rappelons-le, la spatialité est la figure dominante dans le récit et constitue un des éléments clé pour l'analyse sémantique.

Dans le roman *La Prise de Gibraltar*, deux espaces sont mis en corrélation : celui du détroit de Gibraltar et celui de la ville de Constantine. Ce que nous avons remarqué dans cette œuvre c'est que le romancier algérien effectue un jeu impressionnant en se servant de l'espace narratif car il le fait d'abord de manière esthétique, puis le fait aboutir à une énigme poétique et parfois ironique et démystificatrice.

Boudjedra commence par exposer le détroit de Gibraltar pour illustrer la célèbre bataille du commandant berbère Tarik Ibn Ziad, en décrivant aux détails près cet événement (le lieu de l'affrontement, les deux fronts qui s'appêtent pour le choc, la description de la scène de la bataille,...) puis pour faire une transposition entre deux espaces, il utilise dans un premier temps la couleur jaune comme dans l'exemple suivant :

« *Jaune donc à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar et portant leurs cavaliers envoyés en éclaireurs, à l'avant-garde des troupes restées à l'arrière, ... Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau. La grue s'élançant dans l'air, ou plutôt son bras ne cessant d'aller et venir...* »¹

Le mécanisme du déplacement entre les espaces, à savoir entre Gibraltar et Constantine se répète plusieurs fois dans le récit à travers l'utilisation lors de chaque transposition d'un point d'entrecroisement ou de

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, Denoël, Paris, 1987, pp 17-19

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

raccord différent, c'est-à-dire un élément qui assure la liaison entre les deux évènements, entre autres une couleur, une odeur, un étendard...

Dans le cas de l'exemple précédent, nous trouvons une illustration frappante d'un jeu de transposition entre les espaces narratifs dans le récit qui ajoute une touche esthétique de l'artiste littéraire.

Cependant, l'écrivain algérien ne s'est pas contenté de l'élaboration esthétique, car il est allé plus loin pour faire de ce mécanisme (ou de ce procédé d'écriture) une énigme poétique.

En fait, le narrateur de l'histoire s'est mis à reprendre chaque fois le modèle de la transposition entre les deux espaces phares du récit, qui sont Gibraltar (dans laquelle l'armée arabo-musulmane, menée par Tarik Ibn Ziad, réalisait l'une des plus belles conquêtes, en arrivant jusqu'en Espagne et en obligeant leurs ennemis de s'enfuir jusqu'à la côte), puis la ville de Constantine en l'an 1953 qui vivait un massacre quotidien exercé par l'armée française (meurtres, ratissages, enlèvements, ...)

Aussi, le lecteur de ce roman va se poser plusieurs questions pour comprendre la raison qui se dissimule derrière ce jeu de l'espace narratif.

La réponse est que Boudjedra vise un objectif précis, celui de la poétique du « conquérant qui est devenu conquis », ce qui veut dire que les arabes qui étaient auparavant les conquérants sont devenus les conquis et que la gloire et la célébrité qu'ils ont acquises n'ont plus d'effet.

Rachid Boudjedra s'est aventuré encore plus pour donner à ce jeu d'espaces narratifs d'autres enjeux dans son roman, car ce mécanisme vise aussi la démystification et l'ironie.

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

L'exemple est celui de l'école coranique, qui contrairement à ce qu'elle représente (un lieu saint, un endroit de savoir et d'éducation pour les enfants) elle fait l'objet, dans la narration, d'un lieu d'asservissement, de contrainte et de peur. Ceci est caractérisé dans les exemples suivants :

« ... il (mon père) m'avait confié à quatre ans au maître de l'école coranique en lui disant d'utiliser tous les moyens pour que j'apprenne le Coran, vite et sur de bonnes bases. C'était avant le début la guerre ... cela faisait plus de trente ans que j'avais subi cette agression traumatique à l'école coranique. »¹

Ou bien d'une manière plus illustrée dans la citation :

«... je dis mais non mais non pas maman ! Mon père me gifla, le maître dit : lève les pieds, le vieil neurasthénique frappa et le sang coula mon père disant au maître quelques années plus tôt tu peux l'écorcher le broyer le désosser lui ronger les os je te le confie fais-en de la charpie si cela te chante c'est ce qu'il fit le salaud de vieillard libidineux et vicieux ... »²

Un autre exemple est celui de la ville de Gibraltar, cette dernière, (avec ce qu'elle a été depuis très longtemps : lieu honorifique et glorieux dans lequel Tarik à prononcé son fameux discours³ et faisant rappeler aussi le moment où les arabes vivaient une période d'apogée et d'épanouissement sur tous les niveaux) est présentée dans la fin de l'histoire comme un lieu désertique et plus modeste qu'un village, dépourvu de la moindre trace

¹ Idem, p62

² Idem, p76

³ « Oyez vaillants guerriers. Ecoutez valeureux soldats : où donc est l'issue ? La mer est derrière vous et l'ennemi est en face. Vous n'avez plus que votre sincérité et votre patience pour vous consoler car sachez bien que sur cette péninsule vous n'êtes que de pauvres orphelins tombés entre les griffes de véritables scélérats ... Et si vous ne réalisez pas un miracle, sachez que vous allez être réduit en poussière que le vent éparpillera partout et que votre lâcheté donnera du cœur à vos ennemis qui hier encore tremblaient à votre évocation. ... » Le fameux prologue de Tarik Ibn Ziad, p126.

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

indiquant qu'il était un jour un lieu témoignant de l'événement de la bataille de Gibraltar.

Le roman *Timimoun* que nous avons présenté au début de notre thèse parle de l'histoire d'un guide touristique voyageant entre Alger et Timimoun. Ces deux villes sont les lieux phares dans le récit de ce roman.

« Très vite, je reviens à la route, à la conduite, à ces voyageurs que je trimbale d'un bout du Sahara à l'autre. Avec lesquels j'ai déjà passé plusieurs jours.... Cela fait plusieurs jours que j'ai quitté Alger ... »¹

Les deux espaces ne sont pas présentés de la même manière, car Alger dans l'histoire de l'œuvre est frappée par le terrorisme et est sous la menace quotidienne des extrémistes, car des crimes odieux ont été commis contre des personnes innocentes.

« La vieille peur qui m'habite constamment rend mes très moites ...

... LE PROFESSEUR BEN SAID A ETE SAUVAGEMENT EGORGE CE MATIN A HUIT HEURES TRENTE A SON DOMICILE SOUS LES YEUX DE SA FILLE AGEE DE VINGT ANS PAR LES INTEGRISTES ISLAMISTES.

.... Il ne faudrait pas que Sarah pense que je fuis les terroristes d'Alger, que ma minable petite affaire de tourisme est une façon camouflée de me cacher, une sorte de fuite dans le désert. J'ai commencé à faire ce métier de guide, il y a trop longtemps. Bien avant que ne s'installe le désarroi dans mon pays. »²

¹ Boudjedra Rachid, *Timimoun*, Paris, Folio, 1995, p16.

² Idem, pp 15-45.

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

Or Timimoun dans le roman est un lieu reflétant la beauté sauvage du paysage, le calme et surtout la paix car c'est là où le personnage principal a trouvé l'amour.

« *J'avais pris l'habitude d'arriver à Timimoun au lever du soleil pour permettre à mes clients de découvrir ce ksar magnifiquement intact avec son oasis luxuriante où le système d'irrigation date de plus de trois mille ans et dont l'ingéniosité et la complexité m'avait toujours fasciné...* »¹

Le voyage répétitif entre Alger et Timimoun et la description faite par le narrateur en mettant en opposition les caractéristiques des deux villes, dissimulent un enjeu principal de l'espace narratif, celui d'une poétique visant à encourager les gens à quitter les lieux dangereux pour aller vers des endroits plus paisible tel que la région de Timimoun.

De la manière que les deux romans précédents de Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté* est une œuvre dans laquelle nous constatons que l'espace narratif est omniprésent et est le trait dominant dans le récit.

En fait, la diversification des figures spatiales ainsi que leur rapport avec les actants de l'histoire, nous mène à nous interroger sur le rôle de l'espace dans ce roman.

En lisant les œuvres de Rachid Boudjedra, nous avons l'impression que c'est le même roman ou la même histoire écrite chaque fois différemment, car le thème de la peur et des dangers menaçant la vie des citoyens y est présents dans cette œuvre.

Dans le récit de *L'escargot entêté* le personnage principal n'est pas seulement obligé de s'échapper d'un espace à un autre, et de se mettre à

¹ Idem, p42

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

l'abri d'un mal mais aussi de s'enfermer dans des différents endroits, tel que sa maison, le bureau, le laboratoire, le magasin de son père ...

Cela atteste de manière très claire que l'espace narratif dans cette œuvre véhicule plusieurs enjeux nécessitant l'analyse, outre les différentes pistes de recherche fructueuses qu'il peut ouvrir dans notre thèse.

Les espaces dominants et les plus intéressants à étudier dans le récit de *L'escargot entêté* sont de nature différente. Il s'agit des lieux comme : la maison, la rue, le bureau du travail, le laboratoire et le gazoduc. Les autres espaces comme : le stade, la station du bus, la mer, ... ne sont pas très importants, car ils ne jouent pas des rôles essentiels tels que les précédents et ne font que compléter l'histoire.

La spatialité est caractérisée dans ce roman, rappelons-le, par le thème de l'enfermement. Cependant, dans chaque lieu, il est question d'une interprétation particulière, c'est pour cela que nous allons analyser chacun à tour de rôle pour connaître les enjeux de l'espace dans ce récit.

Ensuite, nous allons les combiner tous dans une seule figure pour donner une lecture générale de la spatialité dans cette œuvre ainsi que le message qu'elle comporte.

L'espace par lequel commence l'histoire de cette œuvre et prend fin aussi est celui de la maison. Le temps de la narration est énormément épuisé dans ce lieu dans lequel nous avons constaté l'existence de plusieurs analepses et de pauses.

Ceci rend évident le fait que le personnage principal s'enferme presque tout le temps dans cet espace et ne sort que pour aller à son travail. En fait, le narrateur nous met dans l'atmosphère de l'Algérie des années 1970, où le désordre citadin et les problèmes de la société sont les facteurs

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

dominants du vécu des algériens, et où le pays est en gestation et vit un changement politique constant ainsi que les prémices d'une exaltation du courant islamiste extrémiste qui réfutait la cohabitation et la coexistence avec les autres mouvements politiques.

Alors, le premier enjeu de l'espace auquel voudrait aboutir l'auteur, en utilisant le thème de l'enfermement dans la maison, est de montrer que pendant cette période, les personnes qui ne croyaient pas en Dieu menaient une vie difficile au sein de la société musulmane.

Je vis seul. Je n'ai pas d'amis. Quel bonheur ! Ma mère disait les fréquentations sont mauvaises et la gale est contagieuse. Quand je vois les autres s'entasser avec des marmailles indociles dans des espaces réduits ... je vis, chez moi, dans la béatitude du silence... p46

De ce fait, la maison constitue le seul refuge pour le personnage principal de ce roman et la fenêtre de son domicile l'unique moyen pour être au courant de ce qui se passe à l'extérieur.

Chaque fois que ce personnage voulait observer le comportement des gens depuis sa fenêtre, il constatait la présence constante d'un escargot devant la porte de sa maison.

L'intégration de la présence régulière et presque insignifiante de l'escargot deviendra par la suite une implication d'un actant porteur d'un effet mélancolique et intervient comme une figure énigmatique dans le récit mais sans doute porteuse de plusieurs interprétations que nous allons essayer d'élucider dans la suite de notre analyse.

Ceci nous mène alors au deuxième espace qui est celui de la rue, souvent cité dans le récit. En fait, l'intrigue s'amplifiait de jour en jour, en raison de la présence de l'escargot. En sortant chaque jour de sa maison, le

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

personnage principal le voyait passer devant la porte de sa maison. Parfois il s'arrête pour l'observer, d'autres fois, il attend qu'il passe jusqu'à ce qu'il a décidé de ne plus sortir avant qu'il ne disparaisse :

«... je suis sorti faire quelques courses après avoir cousu ma poche secrète ... j'avais besoin de marcher et d'acheter de la menthe... je me sentais alerte. C'est à ce moment là que je l'ai aperçu qui avançait derrière moi. Je ne me suis pas arrêté. Il a continuait à me suivre. J'ai accélérer le pas et j'ai eu l'impression qu'il faisait de même. Je n'ai plus voulu me retourner jusqu'à chez moi. »¹

Le héros se posait énormément de questions sur la présence de cet escargot qui le rencontre chaque fois en sortant, de même sur l'état inquiétant de la rue, étant donné les périls existants.

La rue est un espace où le narrateur marque en permanence des pauses dans la narration et nous rapporte moins d'actions des personnages afin de céder place à la description. Ce lieu se distingue par une accalmie car c'est un endroit que le personnage narrateur évite même le jour du week-end, se plaignant de sa saleté notamment quand il est trop mouvementé.

Alors il préfère rester chez lui plutôt que de sortir pour se promener ou pour prendre de l'air, tandis que ses voisins sortent le vendredi et vont la plupart du temps au stade pour supporter leur équipe, ou à la plage pendant l'été :

« Jour de congé. Le quartier est calme cet après-midi. Les garnements sont partis dès le matin au stade, pour pouvoir resquiller... Hier, les

¹ Boudjedra Rachid, *L'Escargot Entêté*, Denoël, Paris, 1977, p 43.

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

amateurs de football sont rentrés silencieusement. Leur équipe a perdu. Les rares fois où elle gagne, le retour du stade est un vrai cauchemar. »¹

En fait, les citoyens de la ville ne respectent pas l'intimité des voisins et ne prêtent pas attention à l'hygiène et à la propreté de leur cité. Aux yeux du personnage principal ils contribuent à la multiplication des dangers, notamment l'augmentation du nombre des rats dans la ville.

En effet, l'écrivain a su développer une image adaptée à leur cas, en mettant en scène un escargot, sans protection et ingénu qui, malgré sa vulnérabilité sort de son refuge et s'aventure dans des lieux où il pourrait être écrasé, tout comme ces gens qui, malgré qu'ils conscients de ce qui peut leur arriver, s'entêtent et prennent la route vers l'inconnu et c'est pour cette raison que le romancier a qualifié l'escargot dans le titre de son roman d'«entêté ».

Dans une conversation entretenue avec Rachid Boudjedra au sujet de la poétique de l'utilisation de l'escargot dans la rue pour illustrer le vécu des gens pendant la période donnée et de vérifier si notre lecture et notre analyse de l'objet du récit sont convenables ou pas, il nous a répondu :

« Absolument, c'est ce que je cherche à prouver dans ce roman, surtout que cela intervient dans une période où il nous été difficile de s'accepter et même risqué de s'exprimer librement, de peur que nos écrits soient censurés ou que nous même soyons exposés aux différents dangers... »²

En fait, l'enjeu principal de la représentation de la rue en tant que lieu inquiétant, dépourvu de convivialité et où les gens ne peuvent pas coexister,

¹ Boudjedra Rachid, *L'Escargot Entêté*, Denoël, 1997, pp : 42-55.

² Entretien téléphonique le 15 mai 2009.

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

est de refléter la réalité et le vécu des gens dans la société algérienne ainsi que de représenter l'atmosphère sociale qui y régnait pendant cette période.

Parmi les espaces intéressants aussi dans cette œuvre, le bureau du travail du personnage principal. Cet endroit est assez évoqué dans le récit car l'emploi pour le personnage principal est la deuxième occupation importante après l'écriture sur les bouts de papier.

Ce lieu est un bureau de la dératisation dont le héros du récit est le chef. On y trouve la secrétaire, les employés et les équipes d'interventions. Le narrateur nous conte chaque fois les détails de la vie au sein de cette société et nous transmet des réalités sur la manière dont les employés se comportent.

« Il n'ya qu'au bureau que j'ai les veines rongées. Mais j'avoue que le cliquetis de la machine à écrire, la sonnerie du téléphone et les voix comme à l'envers des solliciteurs, me réconcilient avec le monde ».¹

L'enjeu principal dans l'évocation d'un lieu comme le bureau du travail est de montrer dans ce roman, à travers les différentes illustrations et exemples, les conditions de travail au sein de l'administration algérienne, mais aussi de mettre en œuvre plusieurs explications comme celle d'annoncer de manière dénonciatrice que la bureaucratie ainsi que ses effets se répandent rapidement en Algérie.

Dans le roman *L'escargot entêté*, le personnage principal nous raconte plus sur son quotidien en nous faisant part de son emploi et en nous menant, à travers la narration, dans le domaine et le monde du travail.

¹ Idem p : 46.

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

En fait, avec cette fonction le héros se charge de l'organisation des activités des employés et des équipes du terrain ainsi que de la gestion administrative au sein de l'entreprise.

‘‘Il n’y a qu’au bureau que j’ai les veines rongées ... Ce n’est pas mon salaire de chef de bureau de la dératisation qui me permettrait de faire des folies...’’¹

En nous emportant dans un voyage imaginaire à travers l'histoire du récit, le personnage narrateur nous fait vivre son quotidien ainsi que celui de ses collègues dans la société de dératisation, à savoir leur comportement avant, pendant et après le travail, leurs petites ruses pour éviter de travailler à temps plein, les manies qu'ils font lorsqu'il s'absente, mais aussi, quand ils prennent du temps pour parler au lieu de faire leur travail.

Tous ces constats ont poussé, le personnage narrateur qui est le chef du bureau de la dératisation, à changer de caractère et de devenir sévère, notamment dans sa manière de s'adresser aux employés. Parfois, tellement agacé par leur comportement, il entre directement et s'enferme dans son bureau sans parler à personne.

En effet, cela l'a amené à devenir imbu de sa supériorité et à user du pouvoir de son poste pour remettre de l'ordre et faire régner une atmosphère de respect autour de lui.

Enfin, l'enjeu se dissimulant derrière l'évocation du lieu de travail est de faire parvenir aux lecteurs une image explorant l'autre facette du phénomène de la bureaucratie, en projetant le blâme plutôt sur les fonctionnaires qui créent eux-mêmes ce problème à cause de leurs attitudes

¹ Idem, pp 45- 46

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

au sein de la société et à cause du manque de la culture et de la conscience professionnelle chez eux.

En plus de cette fonction, le héros est chargé aussi de la fabrication des antidotes pour lutter contre les rats, chose qui n'est pas facile et demande une érudition et une connaissance avancée dans le domaine, surtout que l'objectif est d'empêcher que ces rongeurs mettent en péril la vie des gens.

Alors cela nous mène à l'analyse du dernier espace qui est parmi les plus importants et les plus redondants dans le récit du roman de Rachid Boudjedra *L'escargot entêté*, à savoir : les lieux souterrains contenant les gazoducs de la ville.

En effet, le héros travaille des heures supplémentaires dans son laboratoire pour essayer de préparer un antidote capable d'anéantir les rats, mais cela s'avère un peu compliqué parce qu'il existe plusieurs genre de rats qu'il faudrait connaître, afin d'adapter l'antidote adéquat.

Et comme Boudjedra n'a pas manqué d'aborder les problèmes de la société en parlant poétiquement de la vie pendant les années 1970, du phénomène de la bureaucratie et de son origine, il a évoqué aussi l'expansion et l'exaltation des courants islamistes libératrices.

En fait, le narrateur parle d'un espace important, celui des gazoducs, dont l'enjeu est d'incarner la pratique des gens qui s'en prennent aux richesses souterraines du pays à travers la mise en scène des rats qui rangent les grands tuyaux du gaz.

Enfin, suite aux lectures et aux analyses que nous avons effectuées sur l'espace narratif dans les romans de Rachid Boudjedra, nous avons constatés qu'ils ne sont pas évoqués de manière arbitraire car la

Chapitre II Les enjeux de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra

plupart d'entre eux sont inscrits dans la stratégie d'un enjeu poétique de l'espace dans la narration.

Au terme de ce chapitre, nous pouvons attester que la spatialité ne se limite pas au seul rôle de la description, mais plutôt, elle le dépasse pour accomplir des fonctions plus avancées qui concurrencent même celles des personnages dans le récit.

Chapitre III

L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

1- Préliminaire théorique

L'intertextualité constitue l'un des concepts importants dans l'univers de la pensée critique et ce, depuis les années soixante. Actuellement, il est l'un des moyens indispensables dans l'approche des textes littéraires, car « *tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes* »¹.

Cependant, l'apparition de ce concept est passée par plusieurs tentatives de définition de la part des critiques, ce qui nous amène à déceler l'intérêt de cette notion et nous pousse à remonter à son origine pour connaître les différents types de cet outil en vue de maîtriser son utilisation par la suite dans notre analyse.

La formation du concept

Le mot « intertextualité » a été inventé par Julia Kristeva. En effet, il a été employé à deux reprises, l'une dans un article publié dans la revue *Tel Quel* et l'autre dans l'ouvrage *Sémiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, apparu en 1969. A ce propos, elle disait :

« *L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* » (p. 145).

L'un des adhérents au groupe *Tel Quel*, Philippe Sollers a repris cette définition mais de la manière suivante :

¹ Encyclopédie Universalis Pierre-Marc de Biasi

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

« *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, le déplacement et la profondeur* »¹

Pour revenir à l'évolution de l'intertextualité, il est important d'évoquer les travaux des formalistes russes et des théoriciens littéraires de renom. Parmi eux, nous avons :

a) Michaël Bakhtine

Le début du 20^{ème} siècle a connu la création du groupe « Société pour l'étude de la langue poétique » qui a réuni une troupe de chercheurs russes pour tenter de donner une définition à la littéarité et contester l'analyse du texte littéraire par le biais d'éléments paratextuels qui l'entourent. Nathalie Piégay-Gros atteste :

« *L'histoire de la littérature ne peut s'expliquer par l'action de causes extralittéraires qui provoqueraient le renouvellement des œuvres, l'abandon de certains genres ou la naissance des formes nouvelles. C'est au contraire le jeu des relations qui s'établissent entre les œuvres qui est le moteur de l'évolution des textes. [...] S'il n'est pas encore question d'intertextualité, la place conférée à la parodie dans les écrits des Formalistes n'est pas sans la préfigurer. Entendue dans un sens très large, la parodie apparaît comme le paradigme de l'imitation et de la transformation des œuvres* »²

Il est certains que le concept de « littéarité », tel qu'il a été présenté par les chercheurs russes, a une importance remarquable dans le paysage des approches littéraires. Malgré cela, Michaël Bakhtine sera l'un des philosophes à jouer un rôle éminent dans l'émergence de l'intertextualité et ce en entraînant la notion du *dialogisme*. Cette dernière « désigne le fait,

¹ Sollers Philippe *Théorie d'ensemble*, (Seuil), 1971, p. 75.

² Piégay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, (Paris), Nathan/Université, 1996, p. 23.

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

fondamental pour Bakhtine, que l'être ne peut s'appréhender de manière juste qu'en tant que sujet, c'est-à-dire résultant d'interrelations humaines ; contrairement aux choses, l'être humain ne peut donc être objectivé, il ne peut être abordé que de manière dialogique. »¹

Aucun texte n'indique que Bakhtine avait employé auparavant le terme d'intertextualité, cependant, il a inclut dans ses travaux l'idée de la *polyphonie*² :

« On voit apparaître dans ses œuvres (celles de Dostoïevski) des héros dont la voix est dans sa structure identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur [...] Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne ne quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages sur un mode tout à fait original »³

Cette notion qui représente le retentissement des voix de manière identiques va inclure le concept du dialogisme.

Tzvetan Todorov, un philosophe et sémioticien qui, pareillement à Julia Kristeva, a connu les formalistes russes en France. Dans l'un de ses ouvrages, il mentionne le concept du dialogisme auquel il adhère parfaitement avec Michaël Bakhtine :

¹ www.fabula.org

² Bakhtine précise sa vision des forces centripètes s'exerçant sur le langage et accroissant son hétérologie, la diversité des langues ou hétéroglossie, et enfin, la multiplicité des voix individuelles, c'est-à-dire la polyphonie ou hétérophonie. Hétérophonie est une traduction plus exacte que polyphonie

² Bakhtine Michaël, (*La poétique de Dostoïevski*, p. 33).

³ Todorov Tzvetan, *Michaël Bakhtine, le principe dialogique*, (Seuil), 1981, p. 98

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

« L'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam Mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet »¹.

De ce fait, les paroles contiennent déjà en elles-mêmes les marques de leurs utilisations précédentes, donc nous pouvons dire que la littérature établie une communication entre les différents textes.

Pour Michaël Bakhtine, la prose peut comporter des traces intertextuelles, alors que la poésie ne les comporte pas. Selon ce théoricien, le roman est la production par excellence où se manifestent de manière excessive les échanges intertextuels :

« Le phénomène du dialogisme intérieur [...] est plus ou moins présent dans tous les domaines du discours [...] dans la prose littéraire, en particulier dans le roman, le dialogisme innerve de l'intérieur le mode même sur lequel le discours conceptualise son objet [...] L'orientation dialogique réciproque devient ici comme un événement du discours même, l'animant et le dramatisant de l'intérieur dans tous ses aspects »²

Par ailleurs, Roland Barthes a une autre vision à travers laquelle il est arrivé à concevoir la définition suivante :

« Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail [...], mais le théâtre même d'une production où se

² Todorov Tzvetan, *Michaël Bakhtine, le principe dialogique*, (Seuil), 1981, pp. 102-103.

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

rejoignent le producteur du texte et son lecteur. Le texte travaille à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne... »¹

A la lumière de cette définition, Barthe va inclure le concept de l'intertextualité :

« Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré et finalement en lui : tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu de citations révolues ».²

Pour Michael Riffaterre, l'intertexte se diffère de l'intertextualité³, c'est pour cela qu'il va établir une distinction entre les deux en mettant l'accent sur la réception du texte. De ce fait, l'intertexte pour lui est :

« Le phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation et qui est le contraire de la lecture linéaire »⁴

b) Gérard Genette

De son côté, Gérard Genette, définit ce concept plus clairement, et affirme que l'intertexte constitue « une *présence effective d'un texte dans un autre texte* »¹.

¹ Barthes Roland, *Texte* l'Encyclopédie Universalis, 1973

² Ibidem

³ Voir Riffaterre Michael *La production du texte*, 1979.

⁴ Riffaterre Michael *L'intertexte inconnu*, Littérature n° 41, 1981, p. 5.

⁴ Alemjrodo Kangni Rachid Boudjedra, *la passion de l'intertexte* (Bordeaux), Pessac, Presse universitaire de Bordeaux 2007. P. 88.

⁵ Docteur ès lettres, écrivain (Littératures du Maghreb et de l'Afrique noire)

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

Genette va plus loin et pousse davantage la recherche dans ce sens jusqu'à ce qu'il a inventé une nouvelle notion à savoir *la transtextualité*. Cette dernière étudie le rapport qu'entretient un texte avec un autre, que cela soit de manière claire ou de manière implicite.

¹ Genette Gérard *Palimpseste. La littérature au second degré*, (Paris) Seuil, 1982.

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

2- Le miroir de *La (Prise/Bataille) de (Gibraltar/Pharsale)*

L'intertextualité dans le roman de *La Prise de Gibraltar* est l'une des figures essentielles à étudier dans cette œuvre, car, comme nous l'avons déjà motionné, la forte inspiration de R. Boudjedra des Nouveaux Romanciers l'a amené à imiter leurs styles voire leurs « *tics et manies à outrance* »¹ et ce fait a valu beaucoup de reproches pour l'auteur de la part des critiques littéraires.

Dans cette œuvre, l'auteur nous montre son influence pour l'un de ses maîtres : Claude Simon, comme l'atteste Kangni Alemdjrodo² :

« ... *La Bataille de Pharsale de Claude Simon dont s'inspirera Boudjedra pour la construction de son roman, au titre presque homonyme, La Prise de Gibraltar, en 1987* »³

Le référence intertextuelle peut être repérée dès le début du roman, au niveau de l'incipit, à travers l'expression suivante dans *La Bataille de Pharsale* : « *Jaune et puis noir le temps d'un battement de paupières et puis jaune à nouveau* »⁴, or dans *La prise de Gibraltar* l'auteur la reprend de cette façon : « *Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau* »⁵.

De plus, nous trouvons aussi l'utilisation d'un vocabulaire assez ressemblant entre les deux œuvres, citant à titre d'exemple les lieux de combat et l'espace décrivant l'affrontement : le ciel, la mer, la flèche, les ailes, les chevaux, etc.

La ressemblance entre ces deux œuvres s'établit aussi avec les éléments de l'histoire, d'une part, chez Claude Simon entre « Vénitiens et

³ Alemdjrodo Kangni *Rachid Boudjedra la passion de l'intertexte*

⁴ Simon Claude *La Bataille de Pharsale* (Paris) Les éditions de minuit, 1969, P. 9

⁵ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar* (Paris), Denoël, 1987, P. 11

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

Génois » et d'autres part chez Rachid Boudjedra entre « Tarik ibn Ziad et Rodéric, le roi des Wisigoths ».

L'intertexte boudjedrien n'est pas seulement littéraire, car son roman le démontre parfaitement, il faut en effet signaler la référence aux textes non littéraires, comme des classiques de l'histoire, les références picturales, qui sont aussi utilisées de façon presque identique au roman simonien.

Donc, la similitude entre les deux œuvres se situe également au niveau de l'utilisation des passages historiques qui sont présents dans l'extrait suivant de *La Bataille de Pharsale* avec:

« Pompée venu de Larissa avec 110 cohortes (117 d'après César) et 7000 cavaliers avait établi son camp à l'Est sur les pentes du Karadja Ahmet César venu par l'O. avec 87 cohortes et 1000 cavaliers s'était campé à 5.5 km à l'O. et au N. de la pointe du mont Krindir de la ligne de bataille s'étendit du N. au S. sur une longueur de [...] »¹

Ou encore dans *La Prise de Gibraltar* dans l'extrait suivant :

« Tarik ibn Ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire avec l'assentiment de son chef Moussa ibn Noçaïr, en compagnie de quelque 300 guerriers arabes et d'environ 10 000 Numides qu'il enrôla de force et amena jusqu'au Rocher Vert qu'il baptisa de son nom, à l'occasion, le Rocher de Tarik = (djebel Tarik = Gibraltar). Ils y installèrent leurs campements et construisirent des fortifications. Roderic le roi des Wisigoths ayant eu vent de l'affaire, leva alors une armée d'environ 40 000 guerriers parmi les Francs et les Chrétiens. Les deux armées se rencontrèrent dans la plaine de Jerez. »²

¹ Simon Claude *La Bataille de Pharsale*, (Paris), les éditions de minuit, 1969, P. 27.

² Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël, 1987. P. 21-22.

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

L'évocation des tableaux de peinture est une forme d'allusion. Car dans le roman simonien nous retrouvons celui de Paolo *Uccello*¹ qui décrit « la bataille de San Romano » et dans le roman de Boudjedra, nous avons celui d'*Al Wasiti*² qui décrit le commandant berbère Tarik ibn Ziad avec ses soldats sur leurs chevaux, s'apprêtant à conquérir l'Andalousie.

Ces deux toiles sont utilisées pour assurer *la mise en abyme du récit*³, en d'autres termes, le narrateur expose un tableau qui est lui-même l'objet majeur de la narration, donc l'histoire correspond parfaitement à la représentation que véhicule l'image.

L'utilisation des fables est aussi un élément commun entre les deux œuvres, car nous repérons dans *La Bataille de Pharsale* celle de Plutarque⁴ « César » et dans *La Prise de Gibraltar* celle de Salluste⁵ « Bellum Jugurthinum » ; tous deux citant l'histoire et la vie de deux célèbres figures de guerre, César, le général romain, et Jugurtha, le roi de Numide.

Au niveau de l'écriture, le rapport est aussi très étroit, car :

« D'entrée, Rachid Boudjedra cite Saint-John Perse et Claude Simon cite Paul Valéry. L'un et l'autre font ressortir cette résonance des temps immémoriaux et du mythe de la bravoure guerrière »⁶.

Même au sujet de la division des parties de l'œuvre ; nous sommes arrivé à faire le constat suivant :

¹ Paolo *Uccello* (Florence, 1397 - Florence, 1475), est un peintre italien de la première Renaissance

² Yahia ibn Mahmud Al Wasiti, un artiste arabo-musulman du 13^{ème} siècle.

³ La mise en abyme est un procédé consistant à incruster une image en elle-même, ou d'une manière générale, à représenter une œuvre dans une œuvre de même type.

⁴ *Plutarque*, né à Chéronée en Béotie vers 46 ap. J.-C., mort au même endroit vers 125, est un philosophe de la Grèce

⁵ *Salluste*, (1 octobre -86 - 13 mai -34), est un homme politique, militaire et historien romain

⁶ Zelich Mohammed-Saleh *L'écriture de Rachid Boudjedra [poét(h)ique des deux rives]* (Paris) Kartala, 2005. P. 164

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

Dans le roman de Claude Simon, la première partie commence par une présentation du thème de la guerre, et du heurt des deux armées, en utilisant les couleurs pour mieux décrire les lieux, et en parlant de l'état des chevaux, et du ciel « *sombre* » et « *obscur* » ainsi que de la vie d'un jeune qui expose l'histoire de différents tableaux en détail et effectue entre temps une traduction des extraits en latin.

Dans la deuxième partie, l'auteur explore plus profondément et développe les sujets précédents, et laisse la troisième partie ouverte aux imprévus outre les répétitions des thèmes évoqués.

Si l'on prend en considération le déroulement des parties de l'œuvre, nous constatons qu'il n'y a pas de succession chronologique, puisque la première partie ne fait que présenter les thèmes et la troisième les étale en ressassement, en même temps, les deux renvoient sans cesse à la deuxième partie.

Le roman de Rachid Boudjedra est composé de six parties, or la répartition ressemble toujours à celle du roman de Claude Simon, car les deux premières parties de *La Prise de Gibraltar* font référence à la première partie de *La Bataille de Pharsale*, du moment où elles présentent des thèmes identiques au roman simonien, à l'exemple de : la guerre, la description de l'endroit de l'affrontement, et le quotidien d'un jeune qui, obsédé par le tableau de Al Wasiti décrivant la bataille de Gibraltar, va jusqu'à traduire cette histoire incessamment de l'arabe en français.

Le constat est de même pour la troisième et la quatrième partie de l'œuvre de Boudjedra, car ces dernières renvoient à la deuxième partie de l'œuvre de Simon, en mettant en scène les thèmes évoqués ; pareillement pour la cinquième et la sixième partie qui reprennent l'élément essentiel de

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

la troisième partie chez Simon, qui est la répétition fastidieuse des principaux sujets du roman.

Le temps est aussi un facteur important qui met en commun les deux œuvres, la preuve est le début des deux récits :

« La grue s'élançant dans l'air, ou plutôt son bras ne cessant pas d'aller et de venir (...) telle une flèche s'enfonçant dans la matière bleue qui compose (...) un ciel ; le farfouillant, le balayant, telle – le bras de la grue – une sorte d'aile évincée, le fonctionnant toute seule (...) indépendante (...) de l'autre aile constituant ici le socle au bout duquel s'agite le bras (...). Le bras de la grue donnant l'impression donc, qu'il baigne carrément dans cette sorte de tissu céleste (...) ; le décomposant (...) ; y dessinant de grands mouvements amples, mécaniques, répétitifs et identiques ; surtout ! »¹

Et cet extrait de Claude Simon qui démontre la similitude des deux œuvres :

« (...) oiseau flèche fustigeant fouettant déjà disparue l'empennage vibrant les traits mortels s'entrecroisant dessinant une voûte chuintante comme dans le tableau vu d'où ? (...) l'arche empennée bourdonnante dans le ciel obscur l'un d'eux pénétrant dans sa bouche ouverte au moment où il s'élançait en avant l'épée levée entraînant ses soldats le transperçant clouant le cri au fond de sa gorge »²

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël, 1987, P. 11.

² Simon Claude *La Bataille de Pharsale*, (Paris), les éditions de minuit, 1969, P. 9-10.

² Zelich Mohammed-Saleh *L'écriture de Rachid Boudjedra [poét(h)ique des deux rives]* (Paris) Kartala, 2005. P. 150

² Ibidem P. 158

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

S'agissant de l'interprétation des symboles utilisés dans *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon et *La Prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra, M. Saleh Zelich dit :

*« Comme pour les mythes, nous constatons que les symboles et l'usage qui en est fait sont indissociables de la personnalité des auteurs, et leur interprétation particulière pour Rachid Boudjedra révèle cette gestation d'un programme idéologique... ils révèlent (les symboles) l'attitude prise par l'auteur devant l'âpreté de la réalité quotidienne ».*¹

L'utilisation des couleurs suscite aussi la réflexion, car leur emploi dans les romans n'est en aucun cas spontané ou fortuit du fait que :

*« Les rapports que nous entretenons nous-mêmes avec les couleurs sont souvent révélateurs de notre identité (...) aussi bien chez Claude Simon que chez Rachid Boudjedra, le jaune est lié à l'idée de flèche à laquelle la psychanalyse donne une dimension phallique. Et on peut associer les flèches aux rayons de soleil, à la chasse et la guerre ».*²

Au niveau de l'excipit, la clôture des deux romans laisse voir un rapprochement aussi entre les deux œuvres, car chez Claude Simon le personnage O termine l'histoire en écrivant à gauche tout en haut d'une feuille blanche la phrase suivante :

*« Jaune et puis noir le temps d'un battement de paupières et puis jaune à nouveau »*³

Nous remarquons ici que la même phrase avec laquelle il a commencé son œuvre, revient à la fin, ceci pour mieux rendre compte de l'incapacité à mettre fin à l'histoire.

³ Simon Claude *La Bataille de Pharsale* (Paris) les éditions de minuit, 1969, P. 271.

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

Le même cas de l'incapacité d'achever une œuvre où l'histoire se reproduit et se répète même dans vie réelle pour Rachid Boudjedra, car le personnage Tarik à la fin du roman prend une ordonnance et écrit dans l'en-tête cette phrase : « *mais où donc est l'issue ?* »¹.

¹ Boudjedra Rachid *La Prise de Gibraltar* (Paris) Denoël, 1987, P. 311.

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

3- La stratégie citationnelle dans l'écriture de Boudjedra

La citation est l'une des formes les plus courantes de l'intertextualité, en effet elle consiste à reprendre un passage ou un extrait d'un texte A, et de l'insérer dans un texte B, tout en gardant les traces explicites de l'emprunt, comme le nom de l'auteur et son œuvre, ainsi que les guillemets qui délimitent la citation.

L'emploi de la citation dans une œuvre joue un rôle important. En effet, son utilité diffère selon son utilisation. Dans ce sens, l'auteur peut l'utiliser : soit pour fournir des preuves à l'appui de ses opinions, ou encore pour rapporter un témoignage, ou bien pour relater un événement.

De ce fait, elle véhicule et apporte toujours un plus pour le texte et reste l'une des formes servant à enrichir l'œuvre. Dans ce contexte, est-ce que le roman de *La Prise de Gibraltar* fait usages de citations ? Et quel est l'intérêt de leur utilisation ?

Notre étude de cette œuvre nous a permis de constater la présence de plusieurs citations prises du livre de l'historien Ibn Khaldoun, intitulé *L'Histoire des Arabes et des Berbères*, tome 4. Parmi elles nous citons :

« *Tarik ibn Ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire, avec l'assentiment de son chef Moussa ibn Noçair, en compagnie de quelque 300 guerriers arabes et d'environ 10000 Numides qu'il enrôla de force et amena au Rocher Vert qu'il baptisa de son nom, à l'occasion, le Rocher de Tarik = (djebel Tarik = Gibraltar) » P.432*

Ou encore celle qui décrit l'exorde de Tarik ibn Ziad :

« *Ecoutez vaillants guerriers. Oyez braves soldats : où donc est l'issue ? La mer est devant vous et l'ennemi est en face. Vous n'avez plus*

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

que votre sincérité et votre patience pour vous consoler car sachez bien que sur cette péninsule vous n'êtes que de pauvres orphelins tombés entre les griffes de véritables scélérats... Et si vous ne réalisez pas un miracle sachez que vous allez être réduit en poussière... »P.471

Rappelons dans cette partie que cette œuvre de Rachid Boudjedra raconte deux histoires différentes, la première est celle de la prise de Gibraltar, et la deuxième, celle de la bataille de l'Algérie. Donc, à la lumière des citations évoquées, nous pouvons dire que l'auteur les a utilisées pour effectuer un passage de la première histoire à la deuxième. Alors, nous pouvons dire que l'emploi des citations s'inscrit dans le but d'une stratégie de la transposition d'un événement historique à un autre, à savoir de la prise de Gibraltar à la guerre d'Algérie.

Il faut dire que cette stratégie citationnelle assure aussi la progression du processus de l'écriture en spirale, qui a pour objet principal le déplacement d'un récit à un autre. Donc, nous arrivons à déduire que les citations jouent un rôle essentiel dans *La Prise de Gibraltar*.

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

4- Le rôle du tissu intertextuel dans *La Prise de Gibraltar*

Comme nous l'avons mentionné dans les titres précédents, les références à d'autres textes ont contribué à la confection d'un tissu intertextuel, chose qui nous a amené à poser la question suivante : quel est le rôle de ce réseau de références intertextuelles dans *La Prise de Gibraltar* ?

Dans cette œuvre, Rachid Boudjedra imite de façon très claire Claude Simon, que cela soit au niveau de l'écriture, ou bien, au niveau du style.

Au niveau de l'écriture nous remarquons la référence à un autre ouvrage du fait que fait le titre du roman de Boudjedra renvoi à celui de Claude Simon, car titre de roman *La Prise de Gibraltar* en langue arabe est *Maârakat El-Zoukkak*, qui signifie littéralement *La Bataille de L'impasse*, qui est le titre du roman de Claude Simon auquel l'écrivain fait référence.

Au niveau du style, nous avons constaté aussi que l'écrivain algérien commence son roman par l'expression « *Jaune, jaunâtre, puis jaune à nouveau* » qui est une allusion à l'incipit du roman simonien : « *Jaune et puis noir le temps d'un battement de paupières et puis jaune à nouveau* »

L'évocation du mûrier représente également l'une des figures essentielles dans les deux romans tout comme l'histoire du le vécu d'un jeune garçon qui prend son temps à traduire des passages de livres d'histoire.

Tous ces points communs aux deux œuvres suscitent l'intention, et incitent le lecteur à chercher la raison pour laquelle Boudjedra imite de cette manière Claude Simon.

En effet, le romancier algérien imite l'écrivain français pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'il éprouve une admiration pour ce dernier ainsi

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

que pour les écrivains du Nouveau Roman, et ne manque pas d'imiter leur style parce qu'il est animé par la volonté de bouleverser les normes de l'écriture du roman traditionnel, peut-être aussi pour désacraliser les mythes traditionnels, à l'instar du mythe des ancêtres glorieux.

La deuxième raison, est que le roman de Claude Simon décrit dans son histoire l'affrontement des peuples, et leur incapacité à éviter la guerre et le désastre, ce qui a influencé Boudjedra pour écrire son roman de manière à décrire la guerre d'Algérie et la prise de Gibraltar, ce qui a donné lieu à la dialectique du conquérant conquis.

De plus, l'écrivain algérien considère Claude Simon comme un père spirituel, et fait des références à son texte dans le but d'exprimer une sorte de concurrence à ce dernier, et d'affirmer l'idée que le disciple peut dépasser son maître.

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

5- La mobilité de l'œuvre boudjedrienne

L'œuvre de Boudjedra se présente comme un travail continu, car la production antérieure s'inscrit dans une sorte de dialogue avec les productions récentes. De ce fait, le lecteur se demande si l'auteur ne serait pas en train d'écrire à chaque fois la même œuvre avec des façons différentes.

Partant de cette hypothèse, nous avons remarqué que d'une œuvre à l'autre, l'écrivain reprend les mêmes thèmes à l'exemple de la mémoire, le mûrier, les lieux, les époques, les scènes, et même quelques personnages.

L'intratextualité en tant que variante de l'intertextualité est donc la question à traiter dans ce titre, à travers la justification palpable du déplacement de l'intratexte boudjedrien d'un roman à un autre. Le lecteur habitué à lire ses productions détecte la récurrence du thème de « la mère », par exemple :

Allant de la mère écrasée et soumise de *La Répudiation* :

« *La répudiation est inéluctable : ainsi en a décidé mon père. Dans la tête de Ma, l'idée de mort germe ; mais l'agonie des mouches dans le suc de melon lui rappelle l'atrocité de la chose. Révolte. Un chat passe. Sa queue frétille. Il veut copuler. Ma ramène sa jupe sur ses cuisses blanches. Une sensation qui laisse une vague fraîcheur sur le bout des ongles* »¹

À celle toute-puissante de *L'Escargot entêté* :

« *Ma mère disait le chameau ne voit pas sa bosse. [...] Ma mère me manque. Je lui dois tout. L'ordre et la rigueur et l'horreur des jours de pluie, de la fonction reproductrice de l'homme et des miroirs. J'aime mieux*

¹ Boudjedra Rachid *La Répudiation*, (Paris), Denoël, 1969, P. 39.

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

penser à cela plutôt qu'à ma rencontre de ce matin. Elle avait décidé : un garçon et une fille. Ce fut fait, au bout de trois ans de mariage. Elle dut garder ses distances. Le père toussait. Elle lui répétait que l'abstinence était le seul remède. Elle fut stricte. Devint la risée de sa famille et de ses voisins. Elle tint bon³.ou encore la clémente et affectueuse »¹

Puis, à celle, affectueuse et protectrice de *La Prise de Gibraltar* :

« ... maman, je me souvenais surtout de son fou rire étouffé lorsque les soldats nous tombèrent dessus par surprise et une fois partis elle dit : quelle « trouillarrhée » les enfants, rien que pour nous faire rire et détendre l'atmosphère...» P.228,

À un objet d'identification et un symbole de l'héroïsme dans *La Pluie* :

« Ma mère aussi n'aimait pas se laisser aller. Elle était comme transparente et magnétisait tout ce qui l'entourait : l'espace, les meubles, les animaux domestiques et même le chat noir (...). Elle tenait à mettre de grandes distances entre elle et les autres. Instinctivement je compris du premier coup. Toute petite. Instinctivement aussi. Je compris que je n'avais rien à attendre de ce père. Ni de cette mère-là non plus qui ne voulait pas se laisser piéger par la passion des choses. »²

Le thème du mûrier est aussi l'une des figures très présentes dans les productions de Rachid Boudjedra. Il a tellement laissé sa trace dans ses œuvres que les lecteurs le perçoivent comme un actant du récit :

Dans *La Pluie*, il joue le rôle d'un protecteur, faisant ainsi allusion à la mère :

¹ Boudjedra Rachid *L'Escargot Entêté*, (Paris), Denoël, 1977, P. 10-14.

² Boudjedra Rachid *La Pluie*, (Paris), Denoël, 1987, P. 20.

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

« *D'autant plus que le mûrier l'empêchait d'entrer [le soleil] à l'intérieur de ma chambre. Il faisait écran avec ses branches ses feuilles et ses ramifications. Je le fixais silencieusement. [...] Les branches du mûrier se mettent à griffer les vitres du panneau droit de la fenêtre. [...] La nuit devient encore plus profonde* ». P. 65-123

Dans *Fascination*, il est le symbole de la nostalgie, de la mémoire ainsi que des beaux souvenirs :

« *Ce goût lui rappela celui des feuilles du mûrier que lui et ses amis s'efforçaient jadis de manger chaque fois qu'ils s'installaient au sommet de l'arbre centenaire ; tandis qu'en bas la vieille servante irascible et centenaire (celle-là même qui se moquait de la stérilité d'Ila) ne cessait de tempêter contre eux et de rentrer dans des colères mémorables mais inefficaces. Elle n'obtenait jamais aucun résultat lorsqu'ils étaient hors de sa portée, inatteignables...* ». P. 166-167.

Ou encore dans ce passage de *La Macération* :

« *Je restais à écrire devant la fenêtre ouverte sur ses deux battants alors que le bruissement des feuilles circulait sous ma peau et jusque dans mes entrailles pour me rappeler les souvenirs d'enfance, les facéties et les horreurs que nous avions commises moi, mes frères et sœurs, mes cousins et cousines au-dessus de ce fameux mûrier. La nostalgie vrille en moi* » P. 38.

Dans *Le Démantèlement*, il représente un lieu de sécurité et un endroit-repère :

« *Elle avait été éloignée en compagnie de Mehdi et de Saïda, au fond du jardin, avec l'ordre de ne pas bouger, de ne pas s'éloigner du mûrier et de ne pas faire de bruit, parce que l'aîné était très malade (maux de tête ?)*

Chapitre III L'espace, vaisseau du voyage intertextuel

ou qu'il était parti en voyage (études ?) ou pour d'autres raisons encore énoncées par le père et qu'elle avait complètement oubliées, sans pour autant oublier cette multitude de petites impressions confuses et diffuses dont elle avait gardé un souvenir tenace, le jour de l'enterrement. » 113-114.

Enfin, d'après ce que nous venons d'avancer au sujet de l'intratexte boudjedrien ainsi que la reprise de certains thèmes, nous pouvons postuler que les productions de Rachid Boudjedra ne sont, en fin de compte, qu'une « œuvre en mouvement », pour reprendre l'expression à Hafid Gafaïti, car le fait que l'auteur reprend dans chacune de ses œuvres les mêmes sujets, nous fait penser que ce dernier écrit à chaque fois la même production, mais de manière différente.

En guise de conclusion, nous tenons à affirmer que la technique d'écriture de Rachid Boudjedra confirme bien son influence par les Nouveaux Romanciers, du fait qu'il ne se contente pas seulement d'imiter leur style, mais aussi de reprendre leurs textes par le biais de la stratégie de l'intertextualité, qui demeure l'une des figures essentielles et une excellente piste d'investigation pour décortiquer le roman de Rachid Boudjedra *La Prise de Gibraltar*.

Conclusion

Conclusion

Enfin, en arrivant au terme de cette recherche, nous pouvons dire que l'espace n'est pas simplement un élément dont le rôle est de délimiter un lieu géographiquement, ou de situer une action ou un évènement dans un cadre topographique, car il peut aussi transcender au statut de concept narratif qui a ses fonctions et ses propres genres, et être un moyen utilisé par les romanciers pour réaliser différentes stratégies du fait de sa force de changement et d'influence.

D'ailleurs, Denis Bertrand dit : « *L'espace romanesque n'est pas une pure topographie, mais aussi et surtout un espace sensible, un espace pragmatique* »¹.

Au cours de ces dernières années, l'espace narratif a été le parent pauvre de la recherche littéraire, vu le nombre restreint des études qui ont été faites sur ce sujet. Roland Bourneuf confirme lui aussi ce fait en attestant :

« *On n'a pas ou peu étudié l'espace en tant qu'élément constitutif du roman au même titre que les personnages, l'intrigue ou le temps, et pris dans le sens concret d'étendue, de lieux physiques où évoluent ces personnages et où se déroule l'intrigue* »².

Il est à souligner que la préoccupation majeure de Gérard Genette dans les recherches narratives était l'étude du temps. Toutefois, il a éclairé le chemin aux autres critiques et leur avait laissé le soin de mieux explorer son hypothèse sur l'espace narratif, car il pense qu'il existe dans la narration « *quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive,*

¹ BERTRAND, Denis, *L'Espace et le Sens* : Germinal d'Emile Zola, p. 25, Paris, Hadès John Benjamin Publishing company, 1985.

² BOURNEUF, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », p. 78, *Études littéraires*, n°1, vol. 3, 1970.

Conclusion

signifiante et non signifiée (...) une spatialité représentative et non représentée »³.

Une question n'a pas été abordée dans notre recherche, celle de la problématique de l'espace narratif et de l'espace de la narration. En fait, il en va de même pour cette interrogation que pour celle de l'approche de Gérard Genette sur le temps narratif et le temps de la narration. De ce fait, une recherche plus large dans ce sens sur l'écriture de Rachid Boudjedra pourrait être fructueuse.

Il est à signaler aussi que la manière avec laquelle l'écrivain algérien, Rachid Boudjedra, convoque le réel dans ses récits, à travers les procédés et des techniques littéraires plus ou moins novateurs, contribue à l'enrichissement d'une sphère littéraire qui explore les méandres d'une société, d'une histoire et d'un pays en perpétuel changement.

Notre étude du roman *La Prise de Gibraltar*, nous a amené à mettre l'accent sur l'oscillation qui existe entre sa fonction référentielle et la fonction du mécanisme d'écriture, en d'autres termes, cette œuvre explore l'idée du déroulement des événements historiques, suivant les réflexions du personnage-narrateur.

Dans ses passages qui comportent l'histoire de la vie de Tarik ainsi que l'Histoire générale et collective, celle des nations, des peuples, des guerres, vient s'immiscer le concept du « héritage brassé » qui veut dire que le héros se trouve confus face à ce patrimoine métissé :

« Mais je me rends compte toujours aujourd'hui que je n'ai toujours pas compris grand-chose à tout ce fatras et à toute cette mélasse

³ GENETTE, Gérard, *La Littérature et l'espace* in *Figure II*, p. 44, Paris, Seuil, 1969.

Conclusion

qu'on appelle – communément – histoire. Je pris donc une ordonnance vierge à en-tête du dispensaire et écrivis : “mais où donc est l'issue?” »⁴.

Ce passage rapporte l'expression : « *Mais où donc est l'issue* » connue dans l'exorde de Tarik ibn Ziad, celle-ci est porteuse de deux significations, la première indique qu'au niveau de l'histoire personnelle, celle du narrateur, la vie n'a pas changé et son fantasme demeure toujours le même.

De ce fait, nous attestons que cette phrase n'est pas en contradiction avec la cohésion de la sixième partie qui démontre que le héros n'a pas retrouvé son chemin et sa quête identitaire n'a pas abouti.

La deuxième signification montre que l'histoire est tellement inextricable et labyrinthique que nous n'arrivons pas à trouver une échappatoire à sa ramification et une réponse convaincante pour nous expliquer sa conception. Donc il n'y a pas une solution pour mettre fin aux différentes suggestions sur le passé.

A ce propos, nous arrivons à comprendre que l'histoire ne nous renseigne pas sur les événements passés, mais plutôt sur la représentation que les peuples ont tendance d'avoir d'eux mêmes.

D'autre part, l'histoire est souvent semblable à un cercle vicieux, car elle part d'un point bien déterminé, puis elle continue son parcours, et enfin elle revient au point de départ ; ce qui rejoint la fameuse expression de ‘‘l'Histoire se répète’’.

Cela constitue le principe même de l'écriture en spirale chez Rachid Boudjedra, en effet, elle façonne une sorte de boucle étayée par l'évocation d'innombrables guerres, batailles, triomphes, autorités, et démontre à

⁴ Boudjedra Rachid, *La Prise de Gibraltar*, (Paris), Denoël, 1987, P. 311.

Conclusion

travers l'épigraphe introduit dans l'œuvre un extrait d'un poème de Saint-John Perse *Exil* :

*Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette splendeur,
Et comme un haut fait d'armes en marche par le monde, comme un
dénombrement de peuples en exode, comme une
fondation d'empire par tumulte prétorien
ha! Comme un gonflement de lèvres sur la
naissance des grands Livres... »*

Dans le roman *La Prise de Gibraltar*, nous déduisons que le personnage principal n'arrive pas à s'en sortir d'une situation difficile dont laquelle il vit, car il dit : « *je n'ai toujours pas compris grand-chose à ce fatras, ... mais où donc est l'issue ?* » l'incapacité de trouver une sortie à « *cette mélasse* » touche aussi l'écrivain, car il est influencé par ce personnage Tarik, et achève son roman avec cette phrase qui veut dire aussi « comment finir le récit ? ».

L'intertextualité dans cette œuvre est présentée de manière très apparente, car mise à part les citations du livre d'Ibn Khaldoun que l'écrivain reprend dans son roman, nous constatons que *La Prise de Gibraltar* représente un clin d'œil à l'œuvre de Claude Simon, car en effet Rachid Boudjedra adopte la cadence des titres de *La Route des Flandres* et celui de *La Bataille de Pharsale*.

De cette manière, nous pouvons dire que le roman s'insère dans un réseau intertextuel, en liaison avec l'œuvre de Simon, ceci rend mieux compte de la situation dans laquelle la relation entre les peuples n'est pas construite suivant les valeurs morales, et la mutualité, mais sur l'hostilité et

Conclusion

les conflits. Donc, c'est cette idée qui dominante dans le roman de Boudjedra et qui porte un regard inquiétant sur l'aptitude des peuples à éviter les dégâts de la guerre.

A ce propos, le fait de se rappeler des scènes troublantes de l'enfance et de les réitérer donnait la possibilité au narrateur de réaliser un récit cohérent sur sa vie.

En effet, les cinq premières parties de l'œuvre comportent un récit dépourvu d'une progression logique, car elles représentent le désordre des souvenirs évoqués et des scènes insensées ; cependant, la sixième partie récapitule les faits et réordonne les souvenirs selon une superposition d'ordre sensoriel.

Cela veut dire que la couleur jaune du soleil et des grues, évoque chez le narrateur le souvenir de la couleur jaune des chevaux dans le tableau de Wasily accroché au mur du bureau dans lequel se trouve amassée une grande quantité de légumes et de fruits ; ces derniers dégagent des mauvaises odeurs qui lui rappellent l'odeur de la mort de sa mère et qui entraînent le souvenir des versets coraniques sur « *les menstrues* ».

En guise de conclusion, nous pouvons postuler que le roman de Rachid Boudjedra est caractérisé par une écriture en spirale, décrivant deux histoires par le biais d'une technique de l'intercalément, organisée par des liens d'entrecroisement et des points de raccords qui assurent la progression du processus scripturaire et la liaison entre les évènements.

En vue d'élargir l'horizon de la recherche, nous pouvons poser quelques questions afin d'ouvrir d'autres pistes d'investigation. En effet, est-ce que Rachid Boudjedra écrit toutes ses autres œuvres de la même façon que son roman *La Prise de Gibraltar*? Ou peut être allons-nous découvrir d'autres techniques d'écriture ?

Conclusion

Au terme de notre réflexion relative aux fondements sociaux de la création littéraire de Rachid Boudjedra, il apparaît qu'adopter « une lecture qui essaie de saisir l'œuvre dans son moment de création, dans le mouvement historique qui l'a fait naître », s'est avérée être une méthode pertinente quant au dégagement de la problématique existentielle de l'écrivain.

L'épreuve familiale constitue ainsi une épreuve décisive dans la formation précoce des engagements de l'écrivain parmi lesquels celui de la dénonciation des injustices sociales qui tient effectivement une place fondamentale. L'épreuve coloniale, quant à elle, semble venir renforcer cette aspiration datant de l'époque de l'enfance et conforte progressivement l'écrivain dans sa volonté de combattre une forme de domination politique.

L'histoire personnelle et l'histoire collective apparaissent ainsi comme les deux foyers qui structurent, d'une part, le rapport au monde de l'écrivain et, d'autre part, les modalités selon lesquelles l'écrivain aspire pour investir et prendre place au sein de ce même monde.

Une formation scolaire initiale d'un niveau très élevé conjuguée à une connaissance très poussée de l'histoire littéraire européenne, ont participé à conduire Rachid Boudjedra à choisir pour outil de création le médium verbal et, plus précisément, le genre romanesque, forme d'écriture dominante au sein du champ littéraire français.

Le travail littéraire, appréhendé à partir de la croyance en son pouvoir réel et effectif, se trouve alors doté de la fonction de guérir les blessures intimes de l'écrivain – par l'exercice de la remémoration critique de certains épisodes douloureux de sa vie, notamment – ainsi que de rétablir la vérité de ce que serait, d'une part, le patriarcat arabo-musulman et, d'autre part, l'impérialisme occidental.

Conclusion

La prise en charge des contraintes extratextuelles avec lesquelles Rachid Boudjedra a été amené à composer *La Répudiation* nous a permis de reconstruire « le point de vue l'auteur », pour reprendre une expression de Pierre Bourdieu et de dévoiler, ainsi, une subjectivité faisant constamment du conflit, de la lutte, de l'adversité, de l'opposition, une méthode à la fois d'appréhension du réel et de résolution des problématiques rencontrées par l'écrivain tout au long de sa vie.

L'écriture littéraire, telle que pratiquée par Rachid Boudjedra, apparaît alors comme un méta-récit social, forme de possibilité de dépassement de ce qui fut socialement vécu et subi.

Au terme de cette analyse, il est évident d'attester que les romans de Rachid Boudjedra de notre corpus font l'œuvre d'une présence effective du caractère de l'écriture en spirale, et combien même cela a été démontré que cela soit au niveau de l'enchaînement des idées ou bien de l'organisation de l'histoire ou encore de la progression des événements.

Cette technique n'a pas seulement fait sa preuve qu'à la phase de l'écriture, mais aussi laissera ses traces et va influencer les autres composantes de l'œuvre, citant à titre d'exemple les références intertextuelles, ou le recours incessant à la mémoire de manière hybride et éparpillée, ainsi qu'en matière d'influence sur l'espace narratif.

Nous tenons à affirmer que la technique d'écriture de Rachid Boudjedra confirme bien son influence par les Nouveaux Romanciers, du fait qu'il ne se contente pas seulement d'imiter leur style, mais aussi de reprendre leurs textes par la stratégie de l'intertextualité, qui demeure l'une des figures essentielles et une piste d'investigation, caractérisant le roman de Rachid Boudjedra *La Prise de Gibraltar*.

Conclusion

Enfin, nous pouvons attester que cette étude sur l'influence du style d'écriture et du mode de pensée des maîtres du Nouveau roman sur l'écrivain Rachid Boudjedra nous a permis de comprendre l'importance que donne l'auteur algérien à la rigueur et au perfectionnisme incessant de son processus scripturaire en vue de confirmer son engagement à ce mouvement littéraire.

L'enjeu se dissimulant derrière l'évocation du lieu de travail est de faire parvenir aux lecteurs une image explorant l'autre facette du phénomène de la bureaucratie, en manifestant son opposition aux sordides pratiques des fonctionnaires qui créent eux-mêmes ce fâcheux problème en raison de leurs comportements défailants au sein de la société.

D'après ce que nous venons d'avancer, à propos de l'intratexte boudjedrien, ainsi que la reprise de certains thèmes, nous pouvons postuler que les productions de Rachid Boudjedra ne sont, en fin de compte, qu'une « œuvre en mouvement », (pour reprendre l'expression à Hafid Gafaïti), du fait de la reprise dans chacune de ses œuvres des mêmes sujets, nous fait dire que ce dernier écrit à chaque fois la même production, mais de manière différente.

Après avoir étudié le rôle de l'espace narratif dans le rapprochement au réel dans quelques romans de Rachid Boudjedra, nous avons relevé également d'autres axes de réflexion qui peuvent constituer d'intéressantes pistes de recherche, à savoir l'écriture féminine et la polyphonie dans le roman *Printemps*, la vision moderne des expériences à travers l'écriture autobiographique dans l'œuvre *Fascination* et la quête identitaire par la réappropriation de l'Histoire dans *La Prise de Gibraltar*.

Enfin, nous concluons cette thèse par l'affirmation que hypothèses ont été vérifiées durant les différentes étapes de notre recherche et que l'analyse

Conclusion

des éléments constitutifs de l'œuvre et les outils théoriques déployés nous ont fourni une réponse potentielle aux questions posées dans les différents chapitres de notre thèse.

Bibliographie

Bibliographie

1- Corpus d'étude

Œuvres de Rachid Boudjedra

- *La Prise de Gibraltar*, Paris, Seuil, 1987.
- *L'Escargot Entêté*, Paris, Denoël, 1977.
- *Timimoun*, Paris, Folio, 1995.
- *Fascination*, Paris, Grasset, 2000.

2- Œuvres littéraires citées

- Boudjedra Rachid, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969.
- Boudjedra Rachid, *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982.
- Boudjedra Rachid, *L'Insolation*, Paris, Denoël, 1972.
- Boudjedra Rachid, *Lettres algériennes*, Paris, Grasset, 1995.
- Boudjedra Rachid, *Printemps*, Paris, Grasset, 2014.
- Boudjedra Rachid, *La Pluie*, Paris, Denoël, 1987.
- Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Seuil, 1969.
- Dib Mohamed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.
- Feraoun Mouloud, *Jours de Kabylie*, Paris, Seuil, 1968.
- Harchi Kaoutar, *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne*, Paris, Fayard, 2016.
- Martial d'Auvergne, *Vigilles de Charles VII*, ouvrage à neuf psaumes et neuf leçons, Paris, 1493.
- Martyr Pierre *De Orbe Novo Decades 1516*, éd Antonius Nebrissensis.
- Simon Claude, *Le Vent*, Paris, Minuit, 1957.
- Sarraute Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.
- Kateb Yacine, *L'œuvre en fragments*, Arles, Actes Sud / Sindbad, 1999.

Bibliographie

3- Ouvrages de critiques littéraires

- Auerbach Eric, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.
- Baudot Alain *Bibliographie annotée d'Edward Glissant*, Paris, Seuil, 1998.
- Bachelard Gaston *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 4e édition, 1964.
- Bakhtine Michaël, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Poche, 1998.
- Barthes Roland, *Texte*, Encyclopédie Universalis, 1973. Bertrand Denis *L'Espace et le Sens : Germinal d'Emile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès John Benjamin Publishing company, 1985.
- Bertrand Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.
- Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Boutet de Monvel Marc, *Boudjedra l'insolé, L'Insolation, Racines et Greffes*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Culioli Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation: Domaine notionnel*, Paris, 1999.
- Déjeux Jean, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984.
- Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- Freud Sigmund, *Le Moi et le Ça* (1923), Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010.
- Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra – Une poétique de la subversion : tome I : Autobiographie et Histoire*, (Paris), l'Harmattan, 1999.
- Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra - Une poétique de la subversion: tome II : Lectures critiques*, édition l'Harmattan, Paris, 1967.
- Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987.

Bibliographie

- Genette Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette Gérard, *Figure II*, Paris, Gallimard, 1964.
- Genette Gérard *Palimpseste. La littérature au second degré*, (Paris) Seuil, 1982.
- Godefroy Alice, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire*, Hachette, 1989.
- 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'Emile Zola »*, Droz, 1983.
- Kangni Alemdjrodo, *Rachid Boudjedra la passion de l'intertexte*, Presses Univ de Bordeaux, 2001.
- Lévy Clara, *Écritures de l'identité, Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF, 1998.
- Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- Martine Mathieu-Job, *Rachid Mimouni in Dictionnaire des écrivains francophones classiques*, éd. Champion, Paris, 2010.
- Merleau-Ponty Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005.
- Mitterrand Henry, *Le discours du roman*, PUF, Paris, 1980.
- Onimus Jean, *L'Expression du temps dans le roman contemporain*, Paris, Revue de littérature comparée, 1954.
- Piégay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, (Paris), Nathan/Université, 1996.
- Pioffet Marie-Christine, *Espaces lointains, espaces rêvés dans la fiction romanesque du Grand Siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- Riffaterre Michael *La production du texte*, 1979.
- Seidl Ivan, *Aspects de l'espace dans le roman Français Moderne*, Paris, Harmattan, coll. "Critiques littéraires", 2012.

Bibliographie

- Sollers Philippe *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1971
- Todorov Tzvetan, *Michaël Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- Watt Ian, *L'épanouissement du roman*, Penguin Books, 1966 Weisgerber Jean, *L'espace romanesque, L'âge d'homme*, Lausanne, 1990.
- Zeliche Mohammed-Salah *L'écriture de Rachid Boudjedra; Poét(h)ique des deux rives*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2005.

4- Thèses et mémoires consultés

- Benachour-Tebbouche Nedjma, Constantine : une ville en écritures
- Bendjelid Faouzia, L'Écriture de la Rupture dans l'oeuvre Romanesque de Rachid Mimouni.
- Boukhelouf Sabiha, les instances énonçantes dans l'œuvre écrite de Kateb Yacine
- Boumedjane Amina, La poétique du temps à travers le roman maghrébin d'expression française : le cas Rachid Boudjedra
- Cally William, La bête dans la littérature fantastique.
- Charles Bonn, La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées.
- Guenatri Leila, Mythe et écriture dans les romans de Rachid Boudjedra : corpus : "La répudiation", "L'insolation", "La macération"
- Ibrahim-Ouali Lila, Ecriture poétique et structures romanesques de l'oeuvre de Rachid Boudjedra.
- Kheriji Rym, Boudjedra et Kundera, lectures à corps ouvert.
- Kouame Martin Valérie, Aspects comparés du roman francophone contemporain.
- Laqabi Saïd, Aspects de l'ironie dans la littérature maghrébine d'expression française des années quatre-vingt.
- Lotodé Valérie, Le lecteur virtuel dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra.
- Shimosakai Mayumi, Mémoire et écriture romanesque de Rachid Boudjedra.

Bibliographie

5- Articles et communications

- Andriot-Saillant Caroline *Espace et topique de Don Quichotte*, article, Paris, Société française de littérature général et comparée *vox poetica*.
- Boudjedra Rachid, *L'art d'écrire, la fureur de dire* (Entretien avec Benaouda Lebdaï) in *El-Watan* du 17 novembre 1992, p. 17.
- Boudjedra Rachid, « *Il est temps qu'on dise les choses* » article in *El-Watan* du 8 octobre 1997.
- Boudjedra Rachid, « *un écrivain entre deux langues* » une conférence à l'université -Mentouri de Constantine- 21-01-2009
- Bourneuf Roland, *L'organisation de l'espace dans le roman*, Etudes littéraires, n°1, vol. 3, 1970.
- Carerizo Amélie Sanz *Vers une définition de l'espace littéraire* in *Lieux dits*, Saint-Etienne, Publication de l'université de Saint-Etienne, 1993.
- Foucault Michel, *Des espaces autres. Hétérotopies*, Tunis, conférence au Cercle d'études architecturales, 1984.
- Ghriss Mohamed, *Kateb Yacine ou le mythique verbe fondateur de la modernité littéraire algérienne*, essai, *Quotidien d'Oran*, 2009.
- Gontard Marc, *le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, essai, HAL, Paris, 2005.
- Greimas Algirdas Julien *Sémantique structurale: Recherche de méthode*, Presses Universitaires de France, Paris, 2015.
- Hartmann Pierre, *Le rat et l'escargot, Textanalyse de l'Escargot Entêté de Rachid Boudjedra*, In : *Littérature*, N°89, 1993, Désir et détour.
- Lambert Fernando *Espace et Narration, théorie et pratique*, Montréal, érudit, Volume 30, numéro 2, 1998.
- Lahire Bernard, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, Textes à l'appui, Série Laboratoire des sciences sociales, 2010.

Bibliographie

- Mammeri Mouloud, interview publiée dans le magazine « Le matin du Sahara», Casablanca, 1989.
- Rakocevic Robert, *L'espace et le récit aux temps classiques*, *Acta Fabula*, 2007 (Volume 8, numéro 3).
- Remmas Baghdad article de journal dans *le Quotidien d'Oran* du 04/03/2010.
- Riffaterre Michael *L'intertexte inconnu*, Littérature n° 41, 1981.
- Soubeyroux Jacques *Lieux dits in Le discours du roman sur l'espace – Approche méthodologique–*, Paris, publication de l'université de Saint Etienne 1992.
- Soubeyroux Jacques, *Espace, Histoire et imaginaire*, in *Lieux dits*, Saint-Etienne, Publication de l'université de Saint-Etienne, 1993.

6- Ressources audiovisuelles

- Rachid Boudjedra invité de l'émission "Tribunal" de la chaîne télévisée algérienne Echourouk Tv, 2013.
- Entretien téléphonique avec Rachid Boudjedra le 15 mai 2009.

7- Dictionnaires et références électroniques

- Dictionnaire Larousse.
- Universalis : une encyclopédie disponible sur le site www.universalis.fr
- www.espacefrancais.com/notion/r.html#roman
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Alternance_de_code_linguistique
- www.fabula.org

Table des matières

Table des matières

Dédicace	I
Remerciements	II
Epigraphe	III
Sommaire	IV
Introduction	1
1^{ère} partie : L'espace et la construction narrative	
Chapitre I : évolution et émergence du concept de la spatialité	26
1- Etymologie de l'espace narratif	27
2- L'évolution de l'espace narratif à travers le temps	31
a- La période de la marginalisation	32
b- La période de l'épanouissement.....	34
c- La période de l'exploitation dans les recherches.....	37
3- L'émergence du concept de la spatialité	40
Chapitre II : la structuration de l'espace dans l'écriture de Rachid Boudjedra	45
1- Comment l'espace narratif produit-il un effet de réel dans l'œuvre boudjedrienne ?	49
2- Le vécu de l'auteur, source d'inspiration pour sa construction narrative	51
3- Le style des maîtres du Nouveau roman, la marque de fabrique de Rachid Boudjedra	54

Table des matières

Chapitre III : l'influence de l'espace sur la construction narrative.....	66
1- Le statut de l'espace dans la narration de Rachid Boudjedra.....	68
2- Le rapport espace-temps dans le roman Timimoun	70
3- Comment les différents genres de l'espace influent sur la narration ?	79
2^{ème} partie : l'espace et les techniques d'écriture modernes	
Chapitre I : l'écriture postmoderne chez Rachid Boudjedra	97
1- Qu'est-ce que la poétique postmoderne.....	99
2- Les manifestations de la pratique postmoderne chez Boudjedra.....	101
3- Les traits de la novation de l'écriture postmoderne chez Boudjedra.....	106
Chapitre II : la narrativisation de l'espace dans les récits de Boudjedra.....	112
1- Qu'est-ce que la lecture narratologique de l'espace.....	118
2- Application du modèle de lecture narratologique de l'espace.....	120
a- La figure spatiale dans le roman <i>La Prise de Gibraltar</i>	120
b- La configuration spatiale.....	126
Chapitre III : la spatialité et l'écriture en spirale	130
1- Le caractère de l'écriture narrative de Rachid Boudjedra.....	131
2- Le mode de fonctionnement de l'écriture en spirale.....	147
3- Le rôle de l'écriture en spirale.....	160

Table des matières

3^{ème} partie : le symbolisme le sens et l'espace narratif

Chapitre I : de l'illusion référentielle à une poétique de l'implicite.....	171
1- Comment l'espace produit-il un effet de réel dans la narration ?	171
2- Comment l'espace déchiffre le réel et recompose la structure narrative ?.....	177
a- Le renouvellement thématique et le rapprochement au réel.....	181
b- Les stratégies narratives dans le roman <i>Printemps</i>	187
3- Penser le monde comme un espace à transformer.....	191
4- L'axiologisation de l'espace.....	195
Chapitre II : les enjeux de l'espace dans la narration de Rachid Boudjedra.....	202
Chapitre III : l'intertextualité, vaisseau du voyage intertextuel.....	191
1- Préliminaire théorique	218
2- Le miroir de <i>La (Prise/Bataille) de (Gibraltar/Pharsale)</i>	225
3- La stratégie citationnelle dans l'écriture de Boudjedra	232
4- Le rôle du tissu intertextuel dans <i>La Prise de Gibraltar</i>	234
5- La mobilité de l'œuvre boudjedrienne	236
Conclusion.....	241
Bibliographie	251
Table des matières	257
Résumés	261

Résumé

L'objet de notre recherche consiste principalement dans l'étude de deux importants piliers de la production romanesque : l'espace et la narration, ainsi que le rapport qui les entretient et l'apport de l'évocation des espaces pour la narration.

En d'autres termes, nous cherchons à élucider la manière avec laquelle le fonctionnement de l'entreprise espace-narration se déploie dans un récit à configuration culturelle et sociopolitique à travers différentes époques ?

Face à une technique de rédaction narrative particulière de Rachid Boudjedra, nous avons envisagé d'analyser la nature de la relation "espace/construction narrative" au sein d'une entreprise scripturale inachevée et ce, en vue de comprendre si ce rapport contribue-t-il à apporter un effet de réel aux événements narratifs du récit.

Afin de comprendre le mécanisme de prise en charge de l'espace par la narration, nous allons prouver que les modalités d'influence de l'espace sur la construction du récit des œuvres de Rachid Boudjedra contribuent notamment à l'élaboration des enjeux poétiques et l'inscription des stratégies dialectiques érudites.

المخلص

يتمحور موضوع بحثنا بشكل أساسي حول دراسة ركيزتين مهمتين في الإنتاج الإبداعي و الخيالي و هما : الفضاء أو المكان والسرد ، بالإضافة إلى العلاقة التي تربطهما و كذا فعالية تأثير المكان على الرواية.

بعبارات أخرى ، سنسعى من خلال هذا العمل إلى توضيح الطريقة التي تتبلور عملية السرد المكاني في رواية تتسم بطابع ثقافي واجتماعي وسياسي يروي فترات مختلفة من التاريخ ؟

في مواجهة أسلوب معقد من كتابة الرواية لرشيد بوجدره ، فكرنا في تحليل طبيعة علاقة "بناء الفضاء / السرد" داخل عمل فني غير مكتمل ، لفهم ما إذا كان هذا العمل الروائي يساهم في إحداث تأثير حقيقي على الأحداث السردية للقصة.

من أجل فهم آلية تسيير الفضاء من خلال السرد ، سوف نثبت أن طرق تأثير الفضاء على بناء سرد أعمال رشيد بوجدره تسهم بشكل خاص في صياغة القضايا بطريقة شعرية تضيف استراتيجيات جدلية فلسفية.