

Centre universitaire Belhadj BOUCHAIB, Ain-Temouchent
Institut des lettres et des langues
Département des lettres et langue française



Mémoire de master

Spécialité : littérature et civilisation française

Intitulé

**De l'ekphrasis et de l'écriture du re-commencement :
dichotomie, schizophrénie et utopie
dans *Printemps* de Rachid Boudjedra.**

Soutenu le : 09/07/2019

Présenté par : Mlle BENDAHMANE Yasmine

Sous la direction de : Dr BENSELIM Abdelkrim

Membres du jury :

Président : M. Saïd Belarbi Djelloul, MCA, Université de Tlemcen

Rapporteur : M. Benselim Abdelkrim, MCA, C. u. Ain Témouchent

Examineur : M. Bouterfes Belabbas, Pr, C. u. Ain Témouchent

Année universitaire 2018-2019

Centre universitaire Belhadj BOUCHAIB, Ain-Temouchent
Institut des lettres et des langues
Département des lettres et langue française



Mémoire de master

Spécialité : littérature et civilisation française

Intitulé

**De l'ekphrasis et de l'écriture du re-commencement :
dichotomie, schizophrénie et utopie
dans *Printemps* de Rachid Boudjedra.**

Présenté par : Mlle BENDAHMANE Yasmine

Sous la direction de : Dr BENSELIM Abdelkrim

Membres du jury :

Président : M. Saïd Belarbi Djelloul, MCA, Université de Tlemcen

Rapporteur : M. Benselim Abdelkrim, MCA, C. u. Ain Témouchent

Examineur : M. Bouterfes Belabbas, Pr, C. u. Ain Témouchent

Année universitaire 2018-2019

Dédicace

À ma mère...

Remerciements

L'élaboration de ce mémoire a été possible grâce à l'aimable collaboration de certaines personnes à qui nous tenons à manifester notre sincère reconnaissance.

Nous remercions premièrement notre directeur de recherche M. Benselim Abdelkrim. Nous lui sommes grandement reconnaissantes de toute l'aide qu'il nous a apportée, à travers la mise en notre disposition, des documents, informations nécessaires et surtout pour sa patience envers nous. Personne qui a su croire en nous et nous fournir des outils et des savoirs à la réussite de ce mémoire. Sans lui et sans sa disponibilité, cette expérience enrichissante n'aurait pas pu avoir lieu.

Nous sommes aussi reconnaissantes à tous nos autres enseignants, qui ont fait du mieux qu'ils ont pu pour rendre notre cursus universitaire agréable à travers une permanente collaboration et aide pédagogiques. Ainsi que pour leur disponibilité, leur expérience et précieux conseils qui, sur le plan méthodologique, nous ont été d'un très grand secours. Ainsi qu'aux membres du jury qui ont bien voulu jeter un regard critique sur cet humble travail.

Et à tous ceux qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire et ont en fait leur priorité, nous vous adressons nos sincères remerciements. Sachez que vos quelques mots d'encouragement ont extrêmement compté.

Avertissement

Chers lecteurs, vous remarquerez sans doute que les citations extraites du corpus et étudiées ici présentement ne portent aucune référence bibliographique, cela est justifié puisque cette méthode nous a été conseillée par notre directeur de recherche pour éviter tout encombrement du texte et pour faciliter notre travail ainsi que pour échapper aux redondances qui auraient pu en suivre. Subséquemment, nous avons choisi de mentionner simplement les numéros de page y correspondant.

Table des matières

Dédicace	4
Remerciements	5
Avertissement	6
Table des matières	7
Introduction	9
Partie première : Le sujet impossible en littérature	18
Chapitre I : Étude paratextuelle	19
I. Étude du paratexte : « <i>De l'ekphrasis paratextuelle</i> »	20
I.1 Étude péritextuelle « ekphrastique »	20
I.1.1 Comment peut-on donner à voir une métamorphose en littérature ? 26	
I.1.1.1 Le titre comme micro-texte	28
I.1.1.2 Les intertitres	33
I.2 Prévalences du chiffre « six » et volumétrie	35
I.2.1 Récurrence du titre dans le roman	36
I.3 De l'épigraphe au titre.....	37
I.4 Étude de l'incipit/excipient	42
Chapitre II : De la double narration	45
I. Double mensonger : « Un réalisme au miroir brisé »	46
I.1 D'une société à une narration schizophrénique.....	51
I.2 De la schizophrénie du personnage principal Teldj	52
I.2.1 Qu'est-ce que la schizophrénie?.....	52
I.2.2 Du personnage schizophrène	52
I.3 Protéiformité et dynamique diégétique : Limite spatiale, mesure du temps, personnages et structure narrative bifurcatives.	56
I.3.1 La numérotation inexistante	60
I.3.1.1 La séparation Alger / Madrid.....	63
I.3.2 Le discours sur soi à la troisième personne	65
Conclusion de la première partie	69

Partie seconde : De l'impossibilité de l'utopie concrète et du sentiment d'aliénation..... 71

Chapitre I : L'écriture du re-commencement..... 72

I. Le recommencement même de l'histoire dans le principe de la fractale textuelle : (voix-off, périchronisme et répétition) 73

I.1 Qu'entendons-nous par l'écriture du re-commencement ? 75

I.2 La voix-off et l'autorité du double (dyade) re-créateur (le narrateur péri-diégétique) 77

I.2.1 Le sujet dyade : Image double et histoire double 81

I.3 Du péri-diégétisme au périchronisme 84

I.3.1 Qu'est-ce que le périchronisme ? 84

Chapitre II : À la recherche d'un re-nouveau social en amour 89

I. De l'utopie anarchiste ou de la dystopie 90

I.1 Qu'est-ce que l'utopie ? 92

I.2 Hétérotopie : Du territoire de l'intime..... 95

I.2.1 Définition de l'hétérotopie 95

I.2.2 De l'Île de MORE à El-Jazaïr de Boudjeda 95

I.2.3 L'illa derrière le Ali : De l'ésopique et du lieu contre-utopique
99

I.2.3.1 Le re-commencement dans l'iléité : la méthode cadiot. 102

I.3 L'utopie wittigienne : la « paidea » sexuelle..... 104

I.3.1 La transgression des catégories génériques 104

I.3.2 Du « langage brut » dans le récit 105

Conclusion de la deuxième partie..... 107

Conclusion..... 108

Bibliographie 115

Références bibliographiques..... 116

Annexes 125

Résumé du roman 126

Œuvre d'art : Botticelli (*Primavera*, 1444/45-1510)..... 129

Table des illustrations 130

Introduction

« *La littérature est le mouvement par lequel, à chaque instant, l'homme se libère de l'histoire : en un mot, c'est l'exercice de la liberté* »¹ Car l'Histoire n'est en fait qu'une continuité de cultures et de principes intensifiés par tant d'écrits engagés aux causes primordiales dont la témérité n'est guère injouable : (Seconde Guerre mondiale, Indépendance algérienne, Soviétisme, Printemps Arabes etc.), et dont l'existence même asthénique reste en elle-même la réfraction d'une manifeste réalité en ce monde, allant à l'encontre de l'opinion générale, figés en un paradoxe pesant lourd sur nos « origines », notre « mémoire », notre « existence », et admettant les dérobés d'une Histoire jonchée de « si... » et « puis ceci... » ; d'une *Histoire manipulée* jusqu'aux racines :

En ce qui concerne l'Algérie, l'indépendance nationale est une formule purement passionnelle. Il n'y a jamais eu encore de nation algérienne. Les Juifs, les Turcs, les Grecs, les Italiens, les Berbères auraient autant de droit à réclamer la direction de cette nation virtuelle. Actuellement, les Arabes ne forment pas à eux seuls toute l'Algérie. L'importance et l'ancienneté du peuplement français en particulier suffisent à créer un problème qui ne peut se comparer à rien dans l'histoire. Les Français d'Algérie sont eux aussi et au sens fort du terme des indigènes. Il faut ajouter qu'une Algérie purement arabe ne pourrait accéder à l'indépendance économique sans laquelle l'indépendance politique n'est qu'un leurre. (Cité par E. W. Saïd dans *Le Monde diplomatique*)².

L'écriture n'est en fait que la face virtuelle de cette identité, une preuve d'appartenance entre autre, un message « *mimé* »³, façonné de toute part dans le seul but de guider d'un côté sa propre pensée mais aussi celle du peuple :

Écriture et lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire et la liberté à laquelle l'écrivain convie, ce n'est pas une pure conscience abstraite d'être libre. Elle n'est pas, à proprement parler, elle se conquiert dans une situation historique : chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière [...] Et puisque les libertés de l'auteur et du lecteur se cherchent et s'affectent à travers un monde, on peut dire aussi bien que c'est le choix fait par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur, et réciproquement c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet. Ainsi tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés⁴.

Mais, l'écriture n'est pas simplement une attestation de *continuité*⁵ chez notre auteur, Boudjedra, sans être un moyen de compréhension de l'Histoire de par les événements dits printaniers qui ont touché les pays Arabes et tant bien mal le grand Maghreb, comme le disait toujours Hannah Arendt : « *L'essentiel pour moi, c'est de comprendre. L'écriture, chez moi, relève également de cette compréhension : elle fait, elle aussi, partie du processus de compréhension* »⁶.

¹ COMPAGNON Antoine, *La littérature. Pour quoi faire ?*, in Leçon inaugurale du collège de France, 2006.

² CAMUS Albert, «L'Algérie en mai 1945», in *Revue les deux rives de la Méditerranée*, 2007.

³ Nous parlons ici d'intertextualité.

⁴ SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1964.

⁵ Hypothèse de la « boucle cyclique ».

⁶ ARENDT Hannah, *Entretien télévisé avec Günter GAUS*, le 28 octobre 1964.

Nous avons remarqué que tout au long de cette « *écriture fâtomasque* »⁷ et symbolique, le texte tente de tuer et d'aliéner le sujet de plusieurs façons et celle qu'on analysera ici, celle qui s'effectue dans et par les descriptions répétitives, n'est pas la moins inintéressante. Les descriptions tuent en effet quasiment de cette façon que Rachid Boudjedra qualifie lui-même de « *picrocholine* »⁸ (d'éternelle). Elles tuent « en tapinois », comme le font les syllogismes et la rhétorique : procédé de la répétition » de ce « *fondateur de réseau* »⁹ qu'est le narrateur (rhéteur), organisateur de ce réseau scripturale circulaire. Et comme tout symbole, le réseau est fondé sur une ambivalence, un couple de termes opposés (Teldj/Nieve ; Occident/Orient ; Perfection/Imperfection ; Création/Réel ; Utopie/Dystopie ; etc.), notamment la circulation opposée à la surveillance : ainsi le filet de pêche attrape les solides et laisse filer les fluides. Il retient et laisse passer. L'ambivalence permet aussi l'équivalence, c'est-à-dire le passage entre les termes opposés par l'ambivalence fondatrice. *Idéale* est cette construction en filet, au « double » sens encore (circulaire et emboîtée). Idéale parce que saisie d'abord par l'esprit, par l'imaginaire de celui appelé à se faire prendre dans les mailles (le lecteur). Et idéale parce que parfaite, au sens de « modèle utopique » qui nous renvoie sans cesse vers les écrits de Rabelais. Mais nuance encore, l'île a donné naissance à un Ali (illa : ce qui donne île en catalan). Un personnage vivant de ses idéologies, de son sens de la perfection et de l'ordre mais tournant fatalement en rond (sachant que la fatalité est signe de circularité).

En effet, le symbole est toujours dual (Teldj/Nieve), il vit de la tension des pôles qu'il oppose, puis réunit. Si le signe désigne une réalité absente en la nommant, le symbole lui, cache la chose présente pour dévoiler sa vérité cachée (la paix derrière la mort) : ainsi derrière la figure dominante du réseau technique, se révélera toujours son sens caché de lien social.

Ce qui expliquerait, en quelque sorte, l'image double et rotative que donne l'auteur à son écriture utopique. Utopique, le cercle le sera d'abord en tant que tentative de saisir de façon unitaire et harmonieuse l'apparente diversité du monde et des phénomènes qui s'y déroulent. Forme de la perfection de l'action du démiurge et de son œuvre, le cercle est modèle à suivre pour bâtir une Polis à son image (un monde dévasté, comme le soutenait le narrateur, par ses « guerres picrocholines ») :

Utopique, et de ce fait sans lieu fixe, le cercle l'est ensuite par son intelligibilité à passer d'un champ à un autre. Mais dans le cas de ce roman de Rachid Boudjedra « *un ici maintenant* »¹⁰ qui exprime l'attachement le plus direct et étroit à un monde indéfectiblement présent, et que, de fait, on n'a pas réellement quitté en proposant

⁷ Du non-être, du double.

⁸ Expression rabelaisienne.

⁹ L'auteur : Boudjedra Rachid.

¹⁰ MACHEREY Pierre, « Utopie et quotidien: les deux faces d'une même réalité ? », in *la philosophie au sens large*, n°3, novembre 2014, URL : <<https://philolarge.hypotheses.org/tag/utopie>>, consulté le 11/07/2019.

une version modifiée en profondeur grâce au travail de la fiction. C'est-à-dire un « à jamais » (concept de l'éternel retour) réaliste et un « et si » *fictif*.

Donc, nous nous pencherons plus sur le concept de « l'utopie personnelle » et sur l'hypothèse du mythe de *l'éternel recommencement*.

Mais aussi, nous savons que Héraclite était l'une des plus grandes inspirations de Nietzsche, par exemple pour son concept d'Éternel retour, ce qui appuie notre hypothèse et selon laquelle le roman n'est que l'ekphrasis du concept même de l'écriture du recommencement.

Né à en 1941 à Aïn Beida dans la Constantinoise et est issu d'une famille bourgeoise, Rachid Boudjedra, auteur de plusieurs textes romanesques et essais, écrivant en langue arabe et en langue française, demeure un écrivain incontournable dans le champ littéraire algérien et maghrébin. En abordant des thèmes tabous dans une société en pleine mutation et en introduisant une rupture dans la forme du récit ce qui lui a valu d'être condamné par une fatwa du FIS en avril 1983. Nous pouvons avancer que c'est un écrivain qui de par ses récits du moins particuliers a pu bouleverser l'écriture romanesque identitaire et les codes narratifs établis.

Le choix de ce roman, qui est *Printemps*, a été fait suite à une constatation: la récurrence de la thématique identitaire dans les romans de Rachid Boudjedra. Mais aussi par la diversité des thématiques que l'auteur évoque dans ses romans comme : l'amour, le racisme et l'identité et ce qui motive notre choix aussi pour l'étude de l'espace, c'est le fait qu'en littérature il est de coutume de trouver des recherches réservées à l'étude des personnages, à l'énonciation et à la temporalité cependant la problématique de l'espace est trop peu évoqué dans l'étude romanesque.

Le texte qui est soumis à l'étude est le roman *Printemps* de Rachid Boudjedra : nous avons choisi ce roman dans le premier temps pour la thématique qu'il soulève, comme nous l'avons signalé plus haut le thème de l'identité est au centre de l'histoire de cet œuvre ; dans le second lieu ce texte a été choisi en raison des éléments suivants : « les personnages, l'espace, le narrateur, l'onomastique, le discours utopique » qui traduisent parfaitement cette dynamique de l'écriture identitaire double, c'est ce que nous essayerons de démontrer tout au long de ce travail.

Printemps est un roman de maturité, truffé d'énigmes, de voyages exprimant l'errance, paru aux éditions Grasset en 2014, il met en situation des épisodes de la vie de « Teldj », structurés sur un mode d'ordre géographique plaçant des villes comme des privilèges d'un récit et de la mise en branle d'évènements historiques ayant marqué le parcours de l'Algérie : (la Première Guerre mondiale, les tremblements de terre qui ont touché la ville de Chlef respectivement en 1954 et 1980, la guerre d'Algérie (1954-1962), les événements d'octobre 1988 (les émeutes de la faim) suivis par ceux de « la décennie noire » en Algérie, etc.) ; qui sont revisités à la

lumière des bouleversements qu'ont connus certains pays arabes à partir de 2011, à l'image de la Tunisie, l'Égypte, la Syrie, etc.

Printemps se situe dans une continuité qui renvoie en grande partie aux préoccupations centrales de l'auteur. En effet, comme c'est le cas de tous ses romans celui-ci est construit autour d'un sujet identitaire et des questions de généalogie et de filiation qui n'ont pas cessé de caractériser ses textes. Ainsi, le besoin d'établir une généalogie et de constituer une filiation se trouve à des degrés plus ou moins importants d'un texte à l'autre. Mais dans ce roman, il semble que Boudjedra a voulu se situer de manière plus explicite par rapport aux écrivains dont il a toujours revendiqué la filiation et avec lesquels il est conçu en dialogue tels que Céline, Joyce, Faulkner, Proust, etc.

Aussi l'œuvre entière de Boudjedra *Printemps* est fondée, dans une large mesure, sur trois principes que sont la dichotomie, la schizophrénie et l'utopie. L'auteur met en scène ces trois principes de façon récurrente ; or, ils sont tous assujettis à celui de la bifurcation. En effet, malgré la diversité des genres impliqués, l'ensemble des textes de Boudjedra convergent vers une même figure : celle de la bifurcation identitaire.

Nous allons tenter, dans notre mémoire, de comprendre l'obsession de Boudjedra pour tout ce qui touche à cette figure de la circularité. L'œuvre entière, allons-nous montrer, repose sur cette faille, cette disjonction à partir de laquelle tout chavire : « puis ceci... » (L'aspect dystopique de l'œuvre).

Le double, chez Boudjedra, prend les traits d'un univers dans lequel le quotidien bascule et plonge dans un monde d'étrangeté où la frontière entre le réel et le fictionnel semble parfois difficile à définir, où la double vie, ou double réalité, se déploie en vie réelle et vie rêvée, et où la bifurcation fait en sorte que les personnages basculent de l'une à l'autre. Cette bifurcation identitaire met en scène les trois structures suivantes : la dichotomie, la schizophrénie et l'utopie/dyschronie.

Plus Teldj se laisse envahir par Nieve, et moins elle arrive à réinvestir son visage social. Le Ça submerge le Moi de plus en plus; Nieve domine Teldj. Elle en vient même à ne plus avoir aucun contrôle sur ses amnésies (le doute, les oublies, etc.), toujours plus fréquentes et toujours plus longues. Le champ libre laissé au Ça dans la vie psychique de Teldj permet à ce niveau l'introduction d'un ultime couple, c'est-à-dire celui de Nieve et de Benji. Cette méconnaissance du sujet perturbateur, entre autre contingentant fait donc de Benji un personnage représentatif du Surmoi :

[...] Exactement de neuf heures du matin à vingt heures (saison d'été) et de neuf heures du matin à dix-sept heures (saison d'hiver) Benji se fait entendre donc. Sa voix parvient à Teldj très nettement. Elle sait qu'il est installé sur un balcon ou une terrasse du boulevard où elle habite. Mais elle ne veut pas savoir où Benji habite exactement car elle a peur de le voir, de tomber nez à nez avec lui, de découvrir son corps monstrueux dans un visage d'enfant. (p. 127.)

L'appartement devient, alors, le « *fort intérieur* »¹¹ de Teldj et le balcon qu'il abrite exprime l'inquiétante étrangeté. En effet, la mise en scène qu'il suggère remet en question l'identité du Moi : on y entend les cris et gémissements de Benji lorsque le Ça ressurgit. Plus encore, ce lieu introduit le motif du masque. Le balcon est donc le lieu des métamorphoses.

Par dichotomie, nous entendons une figure qui est celle du double : l'effet de miroir projetant parfois l'image d'un « je » qui est « autre ». Pour en étudier les formes, nous nous pencherons sur la relation entre « Teldj » et « Nieve » et nous tenterons de comprendre l'obsession du narrateur pour cette femme au double penchant identitaire (orient/occident).

Dans ce texte, il est à remarquer que le double ne se présente pas comme une figure inconsciente, échappant au contrôle de l'activité productrice de l'écrivain. Sa présence est plutôt délibérée, et fait partie d'un travail de subversion d'une certaine forme de pouvoir d'ordre social et politique institué au Maghreb.

Rachid Boudjedra, tel un leitmotiv, va faire bifurquer chacun de ses personnages dans un monde où le réel et l'imaginaire s'entrechoquent. Bifurquer c'est se diviser en forme de fourche. Abandonner une voie, celle du temps cosmique, pour en suivre une autre. Dans *Printemps*, le personnage de « Teldj » va bifurquer dans l'univers du mensonge, délaissant le monde réel pour entrer dans une éternelle circularité. Et il en est de même pour tous les autres personnages issus du même texte.

Dans l'œuvre citée, la dichotomie, la schizophrénie et l'utopie (pour ce, nous songeons plus à une dystopie qu'à une figure de l'utopie) apparaissent comme des principes formels. Qu'un personnage croit avoir été violé, qu'un autre croit souffrir de nymphomanie, alors qu'il n'en est rien... relèvent a priori d'un simple dédoublement, d'une bifurcation. Tout va pour le mieux jusqu'au jour où tout bascule, créant par le fait même un monde parallèle, et c'est à cet instant précis qu'entre en jeu dichotomie, schizophrénie et utopie (un réinvestissement de l'histoire). Ces principes sont tributaires de ce que nous nommons l'art de la bifurcation identitaire.

Ce travail qui sera intitulé « De l'ekphrasis et de l'écriture du recommencement: dichotomie, schizophrénie et utopie dans *Printemps* de Rachid Boudjedra. », sera conduit sous un angle narratif, onomastique et spatio-temporel, en posant la problématique suivante : Quelles sont les stratégies narratives, discursives et spatio-temporelles employées par l'auteur pour servir l'écriture du recommencement dans le récit ?

¹¹ Figure intérieure : Nieve.

Pour mettre en évidence cette problématique, nous émettons les hypothèses suivantes :

D'abord, l'omniprésence du dédoublement et de l'altérité dichotomique dans les différents éléments de la narration, tant dans le style, le discours, l'espace que dans la figure de Nieve, fait du texte, selon nous, un récit qui remet en question l'unicité de l'être et de la réalité, questionnement indissociable à la fois du fantastique et de la poétique du double ekphrastique, synonyme du pacte avec le diable mais la situation diffère dans ce cas-ci puisque le pacte est entre personnage et société, un pacte mensonger (schizophrénique).

Ensuite, la présentification du passé tel qu'elle s'extériorise dans le texte de Boudjedra, semble reproduire le principe de *l'écriture du recommencement* qui s'avère régir l'écriture de l'Histoire. Sans oublier l'utopie sexuelle à laquelle se réfère le texte de par la narration d'une histoire d'amour entre deux femmes Teldj et Nieve.

Ce travail aura ainsi pour objectif d'élucider le rapport du sujet tant à l'histoire qu'à l'espace pour en démontrer l'influence sur l'identité des trois narrateurs du récit.

En vue de réaliser un travail ayant un aspect scientifique, nous allons suivre une approche anthropologique et mythocritique qui est selon Ivonne Rialland une méthode qui « à l'inverse de la psychocritique, où une approche particulière est appliquée à un objet, il s'agit dans la mythocritique d'appliquer un objet à un autre objet, de lire le texte sous l'angle du mythe, un récit à travers un récit. »¹²

Rappelons d'abord et en se basant sur l'application de l'approche mythocritique au *roi pêcheur* de Julien Gracq que la lecture mythocritique d'un texte, selon Gilbert Durand « peut se faire en trois temps qui décomposent les strates mythémiques »¹³.

La première étape consiste à procéder à un repérage des « thèmes » ou des symboles, à savoir la fameuse redondance des mythèmes (les éléments constitutifs du mythe), sinon « *obsédants qui constituent les synchronicités mythiques de l'œuvre* »¹⁴. Comme dans le cas présent la récurrence du chiffre six, du feu, entre autres.

La deuxième étape du travail de lecture mythocritique passe par « *l'examen dans le même esprit des situations et des combinatoires de situation des personnages et des décors* »¹⁵ :

¹² RIALLAND Ivonne, « La mythocritique en questions », in *Acta fabula*, n° 1, Printemps 2005, URL : <<http://www.fabula.org/acta/document817.php>>, consultée le 15/06/2019.

¹³ DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Dunod, 1993, p.343.

¹⁴ *Ibid.*, p.343.

¹⁵ *Ibid.*, p.343.

Puisque toute action décrite dans *Printemps* peut en effet avoir un caractère symbolique dans l'histoire : (départ de Nieve, viol de Teldj, mort de benji, les actes incessants d'Ali l'arpenteur, etc.) :

comme le symbole se distend sémantiquement en synthèmes, le mythe se distend en simple parabole, en conte ou en fable et finalement dans tout récit littéraire, ou bien encore s'incruste d'événements existentiels, historiques, et vient par là épuiser son sens prégnant dans les formes symboliques de l'esthétique, de la morale et de l'histoire.¹⁶

La troisième étape, se concevant dans la jonction faite entre la méthode ci-dessus citée et la méthode anthropologique qui ne peut dans ce cas que soutenir les conceptualisations de la première. Car rappelons-le aussi, le mythe est à l'œuvre dans toute activité humaine, ce qui donne à l'étude de ce dernier pour objet selon Gilbert Durand : « *Peintures, sculptures, monuments, idéologies, codes juridiques, rituels religieux, mœurs, vêtements et cosmétiques, en un mot tout le contenu de l'inventaire anthropologique.* »¹⁷

Puisque selon Marcel Mauss, de ces champs anthropologiques liés à la méthode mythocritique, nous pouvons distinguer, dans une synthèse interprétative de ces champs et des signes (mythèmes) qui leur correspondent, donnant ainsi une dimension proprement anthropologique à l'œuvre qui est référée au mythe qui fonde la culture dans laquelle cette œuvre a été produite, juste à l'image de cette société algérienne hybride. Il s'agit donc « *de construire le dispositif qui permettra aux lecteurs la découverte des traits culturels* »¹⁸ algériens qui plus est de l'œuvre et qui rendent possible le processus de leur interprétation anthropologique. Une telle interprétation n'est concevable que par une mise en cohérence des signes, des significations et par la mise en évidence du principe culturel qui les organise, celui de l'éternel re-commencement de l'Histoire.

Enfin, nous avons choisi ces deux méthodes parce qu'il nous semble qu'elles sont les plus appropriées pour la réalisation de notre mémoire. Notre travail consiste, en premier lieu, à décrire la forme et le fond de notre corpus d'étude et, en second lieu, à démontrer l'aspect ekphrastique, circulaire (celui du re-commencement) et utopique du récit.

Ces deux dernières nous permettront notamment de faire émerger le caractère polémique de l'abjection entre sentiment de fascination et sentiment de répulsion chez le personnage principal « Teldj », induisant un phénomène de vacillation identitaire qui ébranle catégoriquement les frontières de son identité. Mais aussi de lier cette dualité à une autre œuvre d'art, celle de Botticelli, *Le Printemps*, à travers une étude de la paratextualité dans le roman.

¹⁶ *Ibid.*, p. 306.

¹⁷ *Ibid.*, p. 305.

¹⁸ TAROT Camille, « II. / Sociologie et anthropologie, ou la méthode », in Camille Tarot éd., *Sociologie et anthropologie de Marcel Mauss*, Paris, La Découverte, 2003, pp. 18-35.

Nous ferons alors émerger une perspective ontologique induite par cette expérience singulière de la lecture de romans entendus comme des dispositifs, qui offrent au sujet la possibilité d'un processus d'« *individuation autoréflexif* »¹⁹. Cette perspective, dynamique, devrait effectivement être considérée à l'aune d'un principe de subjectivation dual, qui fait alterner des moments de battements pendulaires entre dépossession et repossesion de soi (nous parlons ici de processus d'altérité).

Notre travail de recherche se répartit en deux grandes parties, l'une est théorique tandis que l'autre est pratique. La première s'intitule : *Le sujet impossible en littérature*; nous allons tenter d'y expliquer les différents concepts théoriques sur lesquels s'appuiera notre travail de recherche.

Le premier chapitre, intitulé *Étude paratextuelle*, tentera de collecter les mythes employés par l'auteur pour connecter son œuvre à celle de Botticelli, *Primavera*.

Le deuxième chapitre, quant à lui, s'intitule : *De la double narration* ; nous allons essayer d'y développer certains constituants de l'écriture du double à savoir la notion de périodégétisme, de voix-off, les notions de schizophrénie et de « *double mensonger* », en s'aidant des dissections narratologiques de Gérard Genette.

La deuxième partie, quant à elle, a un aspect pratique et est intitulée : *De l'impossibilité de L'utopie concrète et du sentiment d'aliénation*. C'est là où réside notre véritable travail, parce que l'analyse de notre corpus d'étude constituera le stade où nous allons répondre aux questions requises par notre travail de recherche.

Elle se composera de deux chapitres. L'enjeu du premier chapitre, intitulé : *L'écriture du re-commencement*, sera de cerner le répertoire générique de cette histoire de *Double*, en examinant les différents phénomènes textuels qui résultent des choix effectués par l'auteur pour relever les défis que lance l'écriture du re-commencement vue de l'intérieur à la fiction romanesque. Et cela en se basant sur le concept de l'éternel retour de Nietzsche.

Le deuxième, c'est où nous nous détacherons de la question du pathologique pour envisager la vision historique et utopique du roman en s'appuyant sur la théorie de la fractale de Benoît Mandelbrot: « *écrire l'histoire pour comprendre, comprendre l'Histoire pour écrire. Tout est cercle et du cercle l'on ne sort.* »²⁰

Ce qui fait que ce chapitre aura pour intitulé : *À la recherche d'un re-nouveau social en amour*.

¹⁹ Du possible autre réflexif.

²⁰ Observation qui nous est venue lors de la lecture du corpus (théorie de la boucle causale).

Partie première :
Le sujet impossible en littérature

Chapitre I :
Étude paratextuelle

I. Étude du paratexte : « *De l'ekphrasis paratextuelle* »

I.1 Étude pérertextuelle « ekphrastique »

Le pérertexte engage une réflexion sur les corrélations sémantiques entre le périphérique et ce « *corps étranger* »²¹ qu'est le texte. C'est aussi à ce stade-là, et pas que, entre les blocs textuels qu'il sépare, mais qu'il unit que s'établit ce continuum et/ou cette fractionis :

Il n'y a de sens que dans le passage d'une situation à une autre, d'un état à un autre, et dans la relation entre au moins *deux termes*²². Il n'y a de sens que dans la différence entre les termes, et non dans les termes en eux-mêmes, et, comme, dans le discours, les termes d'une différence occupent chacun une position, ce sens ne peut être saisi que dans le passage d'une position à l'autre, c'est-à-dire dans la transformation, qui peut alors être définie comme la version syntagmatique de la différence²³.

Il nous est nécessaire d'indiquer que le titre a prédisposition à corrélérer le layon sémique au layon textuel en actualisant un « parallélisme formel » (gêtk/mênôk), un dédoublement et du personnage principal, et du texte (nous faisons ici allusion à la *Répétition*²⁴) :

En micro-texte qu'il est, le titre, en introduisant une seconde organisation textuelle (le co-texte), établit dès le départ un rapport dialectique entre deux contextes: celui du micro-texte (le discours intitulant) et celui du "co-texte" (la narration en tant que telle)²⁵

Nous stipulons ainsi que l'œuvre acclimate les formes du titre et détermine la manière dont le titre virtualise ; selon que nous passons du titre à l'œuvre ou de l'œuvre au titre, tout comme l'auteur passe du « *Chaos* »²⁶ au « *Cosmos* »²⁷ et du « *Réel* »²⁸ à l'« *Être* »²⁹ et c'est là que s'instaure le concept de la « *bifurcation* »³⁰.

²¹ AUTHIER-REVUZ Jacqueline, et LALA Marie-Christine, *Figures d'ajout*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 11.

²² Deux termes : nous le comprenons comme deux figures, un double, deux notions différentes (utopie/uchronie), deux espaces différents (celui de la perfection et celui de l'imperfection).

²³ FONTANILLE Jean, *Sémiotique et littérature*, Paris : Puf, 1999, p. 7.

²⁴ Nous y reviendrons à ce concept dans le troisième chapitre.

²⁵ RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, 413 p.

²⁶ ÉLIADÉ Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 18.

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ Tout bascule, créant par le fait même un monde parallèle, et c'est à cet instant précis qu'entre en jeu dichotomie, schizophrénie et utopie. Ces principes sont tributaires de ce que nous nommons l'art de la bifurcation (le temps est divisé en deux).

Car le *Printemps* qui est modelé en cette œuvre n'est plus un *printemps cosmologique* mais un *printemps mythique* à figure de fourche (dichotomique) :

Chaque phénomène terrestre, soit abstrait, soit concret, correspond à un terme céleste, transcendant, invisible à une « idée » au sens platonicien. Chaque chose chaque notion se présente sous un double aspect : celui de *mênôk* et celui de *gêtîk*. Il y a un ciel visible : il y a donc un ciel *mênôk* qui est invisible (*Bundahishshn*, Ier chapitre). [...] la création est simplement dédoublée. Au point de vue cosmogonique, le stade cosmique qualifié de *mênôk* est antérieur au stade *gêtîk*.³¹

Ainsi, la mise en œuvre de la forme *circulaire* (ou de l'écriture du recommencement) est donc d'abord releuable d'une construction sociale de la réalité dans laquelle *cosmologie* (*gêtîk/mênôk*)³² et *ordre social*³³ se répondent et évoluent historiquement terme à terme. Donc le monde social prend la forme d'un Cosmos circulaire et centré, où le personnage principal (Teldj) en vue de ses conformités, aura à découvrir cette géométrie de révolution politique « Alienne »³⁴ en allusion au « trois Ali » cités dans le roman ; Alors que le monde fictionnel prend la forme d'un *Chaos bifurcatif et allocentré* (dichotomique et centrifuge) :

Le dédoublement est donc un sous-produit dans le processus de la réalisation du Même mythique : « La différence est le fond, mais seulement le fond pour la manifestation de l'identique. Le cercle de Hegel n'est pas l'éternel retour, mais seulement la circulation infinie de l'identique à travers la négativité.»³⁵

Temps social et temps mythique se rejoignent à un moment donné mais le *mênôk* le devance. Il est éternel, contrairement au « *réel* »³⁶ qui, lui, est bifurcatif : c'est-à-dire que cette alternative recherchée par le personnage principal qui n'est autre que Teldj dans ce monde à la fois centriste et utopique est en soi une bifurcation du réel :

S'il s'adonne à la débauche, l'amour chaste n'est pas exclu, au contraire il reste toujours présent et valable dans un arrière-plan de l'esprit et de ses intentions. L'alternative est à la fois une bifurcation et un dédoublement.³⁷

Et en citant le mythe de « *l'éternel retour* »³⁸ l'auteur cherchait à faire éclater (bifurquer) le *continuum* inerte de l'Histoire pour provoquer la rencontre du passé le plus lointain et du présent de l'entreprise révolutionnaire qui exige le nouveau, le

³¹ NYBERG Henrik Samuel, « *Questions de cosmogonie et de cosmologie mazdéenne* » (*Journal asiatique*, Juillet-sept. 1931, pp. 1-134), pp. 35-36. , in ÉLIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 18.

³² ÉLIADE Mircea, *op. cit.*, p. 18.

³³ *Ibid.* p. 18.

³⁴ D'« éternité », qui tourne en rond (picrocholine).

³⁵ DELEUZE Gilles, *différence et répétition*, Paris, Puf, 1987, p. 70-71.

³⁶ ÉLIADE Mircea, *op. cit.*, p. 18.

³⁷ MIHAELA ANDREI Elena, « Figures de l'excentricité dans la littérature française du XIXe siècle : le cas des Illuminés de Gérard de Nerval », *Linguistique*, Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2013, Français, p. 219, URL: <NNT : 2013STET2172>.

³⁸ ÉLIADE Mircea, *op. cit.*, p. 18.

discontinu, l'imprévisible, et refuse d' « égrener la suite des événements comme un chapelet »³⁹, et qui consiste à introduire une discontinuité dans l'histoire : non plus le temps homogène et stable d'une longue marche vers la réconciliation à venir, mais le temps brisé, violent, instable, le temps désenchaîné et libre, d'une bifurcation immédiate qui doit amener, en un éclair, la réconciliation des hommes. Mais sans pour autant parvenir à échapper à ce cercle : (révolution, rencontre, séparation, contre-révolution.) :

L'éternel retour par sa force de sélection est ce qui brise le cercle. Ce qui revient, revient différent, « la répétition est le différenciant de la différence ». La volonté de puissance est la mise à l'épreuve de cette différenciation, qui finit par inverser le sens de la réaction ou de la réactivité par la seule dynamique de l'affirmation : « ce que tu veux, veuille de telle manière que tu en veuille l'éternel retour »⁴⁰.

Nous allons à présent nous attarder sur le titre du roman *Printemps* qui nous pousse également à en faire « un livre sur rien »⁴¹, un livre du rien (*Chaos*)⁴², un titre, en somme, qui gomme toute substance, toute épaisseur, et tout prolongement textuel⁴³ :

L'appareil titulaire se réduit rarement au seul titre imprimé sur la couverture du livre et peut se décliner de multiples façons, selon les auteurs, les époques, les genres de textes, les types d'éditions et les publics visés. Ainsi, la composition des titres varie énormément par le format et la syntaxe⁴⁴.

«*Printemps* : un roman presque sans titre ». En intitulant son roman « *Printemps* » et non pas « *le Printemps Arabe* », *Printemps* simplement, sans ajouter aucun complément du nom par exemple, Boudjedra laisse planer un sentiment indéniable de vague. Un *Printemps* mais lequel ? Rappelons au passage l'importance du titre au même titre que le paratexte ou l'incipit dans le « pacte de lecture »⁴⁵. Un titre bref, laconique (un syntagme dissyllabique), un titre qui existe à peine, qui s'excuse presque d'être là, un titre presque aspiré, presque effacé, un titre reproductif⁴⁶:

³⁹ BENJAMIN Walter, Thèses sur la philosophie de l'histoire, in *Essais 2 (1935-1940)*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 206, in Marc Herceg, « Le jeune Hegel et la naissance de la réconciliation moderne essai sur le fragment de Tübingen (1792-1793) », in *Les Études philosophiques*, n° 70, mars 2004, p. 383-401.

⁴⁰ PORNSCHLEGEL Clemens, et STINGELIN Martin, *Nietzsche und Frankreich*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, p. 397-398.

⁴¹ Inexistence d'une quête, un personnage réifié, inactif (nous y reviendrons en troisième chapitre).

⁴² ÉLIADÉ Mircea, *op. cit.*, p. 18.

⁴³ Nous parlerons ici de volumétrie.

⁴⁴ ROY Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », in *Protée*, n°36(3), 2008, p. 47-56.

⁴⁵ « Le Pacte de lecture, c'est le pacte passé explicitement ou implicitement entre l'auteur-trice et son/sa lecteur-trice. Il peut être lié au genre (c'est le cas du pacte autobiographique) ou à l'univers imaginé par l'auteur-trice (notamment dans les romans fantasy / fantastique...). L'auteur-trice s'engage à proposer un univers complet et une histoire cohérente tandis que son/sa lecteur-trice s'engage à y croire, à faire semblant. », in *Mécanisme d'Histoire* [En ligne], « Le Pacte de lecture : c'est quoi et pourquoi le respecter ? », septembre 2018, URL : <<https://www.mecanismes-dhistoires.fr/pacte-de-lecture-definition-et-usages/>>, consulté le 11/07/2019.

⁴⁶ Reproductif de l'œuvre de Botticelli « *Printemps* ».

Le rapport du texte isolé au paradigme, à la série des textes antérieurs qui constituent le genre, s'établit [...] suivant un processus [...] de création et de modifications permanentes d'un horizon d'attente. Le texte nouveau évoque pour le lecteur [...] tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites.⁴⁷

En cela, ce titre dit un Printemps à peine esquissé, un Printemps sans épaisseur, un Printemps qui se meurt. Un Printemps sans Printemps, un Printemps proleptique, ce qui accorde une valeur cataphorique à ce *Printemps*⁴⁸ que l'on va découvrir, et qui est reliée au rôle même du titre et à sa position en tête de la quatrième de couverture : il est indubitablement interprété comme une annonce de ce qui va suivre ; c'est la fonction proleptique ; et cela impliquant qu'une partie au moins du titre désigne un ou des événement(s), objet(s) ou personnage(s) nouveau(x), si tout est connu par ailleurs, d'une connaissance extradiégétique de ce printemps dont parle l'auteur. Mais un titre à charge *sémantique duplicative*, comme il est dit plusieurs fois dans le roman :

Et cette presse occidentale qui parle de printemps arabe alors qu'on est en plein mois de janvier... C'est quoi ça ? C'est quoi cette sémantique démentielle et perverse ? C'est quoi aussi cette symbolique printanière alors que le monde patauge dans la gadoue, le plasma et le sang... Et puis les journalistes qu'ils envoient là-bas... ils feraient mieux d'apprendre l'arabe, d'abord ! (p. 88.)

La polysémie du mot *Printemps* (en parlant du titre) est d'ailleurs explicitée par l'auteur qui met en relief l'antiphrase du titre du roman, antiphrase que nous allons être contraint malgré tout de nuancer.

Nous pouvons alors déclarer que : un Printemps de femme, est donc en fait la mort à petit feu, par anhélation, par asphyxie progressive de l'affirmation personnelle, du désir d'être heureux, d'être Soi (mort du double) ; et la apparaît l'hypothèse de l'utopie/dystopie. Le titre est à prendre comme une *antiphrase*. Cela nous amène alors à pointer du doigt le pessimisme de Boudjedra (hérité d'Héraclite), pour lequel la vie est l'« éternellité » (Héraclite).

Nous sentons bien entendu l'empreinte d'Héraclite, lequel déclarait : « À considérer la vie sous l'aspect de sa valeur objective, il est au moins douteux qu'elle soit préférable au néant ». Ainsi, derrière Printemps, c'est l'hiver qui se dessine, le néant, vivre étant mourir à petit feu (autre symbole de la *Création*⁴⁹ et du *Chaos*⁵⁰). Dès lors, le *Printemps* n'est qu'une illusion de Printemps, un cycle chaotique.

⁴⁷ JAUSS Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard («Bibliothèque des idées»), p. 50-51.

⁴⁸ Ici en tant que titre de l'œuvre, ou œuvre en soi.

⁴⁹ ÉLIADÉ Mircea, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁰ *Ibid.* p. 18.

Nous pouvons aussi lire dans le très saisissant *Microfictions 2018* de Régis Jauffret :

Nous n'avons plus besoin de voir nos corps. Nous les imaginons dans l'obscurité. Des corps qui sont nôtres, pas ces silhouettes abîmées dont nous nous éloignons quand nous en apercevons par accident le reflet dans le miroir de la salle de bains. Le toucher est un regard plus indulgent, beaucoup d'années lui échappent et grâce à lui dans le noir nous avons toujours vingt-cinq, trente, cinquante ans peut-être mais pas un de ces nombres qui font peur et renvoie l'image de vies usées jusqu'à la trame⁵¹.

Paroles qui nous semblent exprimer l'état dans lequel se trouve le personnage (Teldj). Car, dans l'œuvre, l'utopie est loin d'être représentée par un espace géographique bien donné ; mais non moins par le corps, par une entité physique qui n'est autre que celle de Nieve. L'auteur, en quelque sorte, reprend le concept du « *ici, maintenant* »⁵² (hic, nunc), nul besoin d'aller à la rencontre d'un ailleurs perfectionné quand l'U-topie est à portée de mains : « *Percevoir, c'est se rendre quelque chose de présent à l'aide du corps* »⁵³, et tel que l'entend Merleau-Ponty, l'*a priori*⁵⁴ est toujours relatif à un monde spatio-temporel, inséparable de la façon dont nous y sommes *inscrits*⁵⁵ par notre *corps*⁵⁶ et tributaire des actes corporels et des organes des sens, un monde à part mais à proximité, un monde dans lequel nous pouvons nous établir et dans ce cas-ci créer (un *Chaos* à remplir) :

De même que la sensation, disait Aristote, est l'unité du sentant et du senti, la connaissance apriorique est l'unité du connaissant et du connu, elle est à la fois savoir dans le sujet et structure dans l'objet (...) c'est la compréhension dans la proximité.⁵⁷

Parce que Teldj placée en face de l'objet du désir, en a fait son monde à elle. Cela s'est fait instinctivement chez elle ; le *Centre*⁵⁸ ne la désignait plus elle, il désignait l'autre, devenu chez elle un *a priori simpliciter prius*, un toujours déjà là compris comme un *schéma corporel*⁵⁹ ou une ouverture à des buts utopiques. Donc l'autre prend *forme* spatiale comme « *monde organiquement centré sur le corps* »⁶⁰ par simple voix de polarisation, faisant du sujet central un « *existe vers elle* » et du *corps spatial*⁶¹ (Nieve) une figure privilégiée dans une position intermédiaire entre

⁵¹ JAUFFRET Régis, *Microfictions 2018*, Paris, Gallimard, 2018.

⁵² DELEUZE Gilles, 1968, *Différence et répétition*, Paris, PUF, p. 365.

⁵³ MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 110-111.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 110-111.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 110-111.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 110-111.

⁵⁷ DUFRENNE Mikel, *L'inventaire des a priori : recherche de l'originnaire*, Paris, C. Bourgois, 1980, p. 32.

⁵⁸ ÉLIADE Mircea, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁹ Une carte géographique à dimension autre lui permettant de découvrir le Soi.

⁶⁰ BIMBENET, Étienne, « une nouvelle idée de la raison », in *Nature et humanité*, Paris, Vrin, 2004, p. 173-77.

⁶¹ MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 50- 51.

être et non-être : « *C'est ce que nous sommes : des non-êtres. Des absents. Des fantômes...* » (p. 175.), un rêve transfiguré par le narrateur en un seul mot « *sueño* » :

[...] sur un mur de sa chambre à coucher, dans son nouvel appartement d'Alger situé en plein centre-ville et faisant face à la baie d'Alger. L'affiche illustrée par Picasso portait cette sentence de Calderón de la Barca : « *La vida es sueño et los sueños, sueño son.* » Nieve était née elle aussi (comme Teldj) le 1 janvier 1984, un d'hiver neigeux et rugueux, dans le village de Atalbeitar, niché à 3 478 mètres dans la Sierra Nevada, et prénommée, elle aussi, Nieve (Neige) pour cette raison-là. (p.237.)

De fait, que l'autre monde dont nous parle Teldj est inscrit au cœur même de celui où elle vit ; s'il y a comme nous disons un « je du monde », elle est partie prenante à ce « *je* », au sens propre du mot « *je* » :

le sujet placé en face de ses ciseaux, de son aiguille et de ses tâches familières n'a pas besoin de chercher ses mains ou ses doigts, parce qu'ils ne sont pas des objets à trouver dans l'espace objectif, des os, des muscles, des nerfs, mais des *puissances* déjà mobilisées par la perception des ciseaux ou de l'aiguille, le bout central des "fils intentionnels" qui le relie aux objets donnés.⁶²

Nous irons jusqu'à y apercevoir une répétition de la *Création* et de ce fait, un acte divin par excellence : « *tout territoire occupé dans le but d'y habiter ou de l'utiliser comme "espace vital" est préalablement transformé de "chaos" en "cosmos" ; c'est-à-dire que, par l'effet du rituel, il lui est conféré une "forme" qui le fait ainsi devenir réel.* »⁶³ ; comme un *sacré durable* (régénération du temps), donc duobifurcatif et *circulaire* qui crée et fait durer les choses :

L'homme des cultures traditionnelles ne se reconnaît comme réel que dans la mesure où il cesse d'être lui-même et se contente d'imiter et de répéter les gestes d'un autre. En d'autres termes, il ne se reconnaît comme réel, c'est-à-dire comme « véritablement lui-même », que dans la mesure où il cesse précisément de l'être.⁶⁴

⁶² MERLEAU-PONTY Maurice, *op.cit.*, p. 50- 51.

⁶³ ÉLIADÉ Mircea, *op.cit.*, p. 23.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

I.1.1 Comment peut-on donner à voir une métamorphose en littérature ?

Le roman tout entier n'est que l'*ekphrasis* d'une *ekphrasis* : « *Ekphrasis est issu du verbe ekphrazein, formé du préfixe intensif ek et de phrasis « parole » ; il signifie « proclamer, affirmer, ou donner la parole à un objet inanimé »*⁶⁵; car ce sur quoi se modèle l'histoire est une peinture, et cette peinture⁶⁶ comme nous allons lire, n'est pas faite en lignes et en couleurs mais déjà en mots ; *Printemps* :

Déesse du monde souterrain (les Enfers), elle est également associée au *retour* de la végétation lors du printemps dans la mesure où chaque année, elle revient *six mois* sur Terre puis *six mois* dans le royaume souterrain avec Hadès⁶⁷.

La *Nature*⁶⁸ en ce récit est moins gracieuse que la peinture (« la peinture avait plus de charme »). La peinture que l'*ekphrasis* décrit est déjà un récit : une image peinte, une histoire d'amour utopique. Enfin, ce récit peint, il s'agit d'y répliquer les trois genèses qui sont : (le printemps, le double, le recommencement) : « *Il y a abolition implicite du temps profane, de la durée de l'« Histoire », et celui qui produit le geste exemplaire se trouve ainsi transporté dans l'époque mythique où a eu lieu la révélation de ce geste exemplaire.* »⁶⁹

Le corpus se montre d'une cohésion, signe d'une homogénéité qui assure un *continuum* thématique agencé essentiellement autour de « *trois traits génériques* » communs au texte, notamment *le Printemps*, la figure du *Double* et la prégnance du *Recommencement*⁷⁰. Comme le recommencement même d'une seule création :

Ainsi les deux jeunes femmes, âgées toutes les deux d'une trentaine d'années, ayant toutes les deux les mêmes prénoms (Neige parce que nées sur des montagnes enneigées et en plein hiver c'est-à-dire au mois de janvier de la même année 1984), et ayant toutes les deux la passion des femmes, vont se rapprocher, s'aimer, se connaître, se détester. (p. 99.)

Ces groupements thématiques indiquent dans leur ensemble un conflit qui implique la présence d'au moins deux sujets permettant de déclencher un système sur lequel reposent des relations binaires, opposées ou des rôles orientés de façon différente : (Teldj/Nieve : Utopie/Dystopie, Perfection/Imperfection, Création/Réel).

⁶⁵ NDIAYE Emilia, « Retour sur l'épisode d'Ariane. In le Carmen 64 de Catulle, une ekphrasis vocale ? », in *Rursus*, n° 3, 2008, p. 4.

⁶⁶ BOTTICELLI Sandro, *Printemps* (1444/45-1510).

⁶⁷ T.L.F.i : Trésor de la langue Française informatisé, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

⁶⁸ BLANCHARD Marc Élie, « Problèmes du texte et du tableau : les limites de l'imitation à l'époque hellénistique et sous l'Empire », in B. Cassin (dir.) *Le Plaisir de parler*, Minuit, 1986, p. 131-154.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁰ ÉLIADE Mircea, *op. cit.*, p. 10.

Dans ce même printemps, surgit, au milieu de la narration, la figure du double opposé au *chaos*⁷¹ ; tout comme la prégnance du « *retour éternel* » marque une tension sémantique entre « *intéroceptivité et extéroceptivité du sujet* » :

Une paresse qui voudrait son éternel retour, une bêtise, une bassesse, une lâcheté, une méchanceté qui voudrait leur éternel retour : ce ne serait plus la même paresse, la même bêtise [...]. Voyons mieux comment l'éternel retour opère ici la sélection. C'est la pensée de l'éternel retour qui sélectionne. Elle fait du vouloir quelque chose d'entier. La pensée de l'éternel retour élimine du vouloir tout ce qui tombe hors de l'éternel retour, elle fait du vouloir une création, elle effectue l'équation vouloir=créer.⁷²

Ainsi, la figure du double reprise aussi dans le tableau de Botticelli est le reflet de cette sélection et l'*hypallage*⁷³ de cette volonté d'un « *meilleur* » : un meilleur monde, une meilleure fin, un meilleur *recommencement* : « *L'auteur de romans historiques affirme ainsi le lien qui, dans l'Histoire, selon Croce, réunit toutes les œuvres d'art, « chacune étant comme une des notes de l'éternel poème qui harmonise en lui tous les poèmes particuliers* »⁷⁴

Mais pas que, puisque cette *ekphrasis* du *Printemps* modifie le temps de la *fabula*, de l'Histoire avec grand « H » imposant aux récepteurs des promenades inférentielles :

Umberto Eco les introduit dans le tissu narratif, comme *species impressa* (empreinte cognitive), influençant culturellement le monde de la *fabula*, l'orientant vers une conception ouverte de l'Histoire. « Le style – dit Eco – manifeste une façon de penser, de voir le monde [...] si l'œuvre d'art est forme, le mode de former ne concerne plus seulement le lexique ou la syntaxe [...] mais toute stratégie sémiotique se déployant tant en surface qu'en profondeur le long des nervures d'un texte »⁷⁵

Il s'agit donc d'un espace figuré, un paradoxe esthétique qui offre au lecteur comme une impression substantielle de gravité. Car l'auteur en configurant ce puzzle, nous donne à reconstruire cette figure de *Printemps* à laquelle il fait référence ; pièce par pièce, le lecteur joint les bous du puzzle qui, au final, forme un

⁷¹ ÉLIADE Mircea, *op. cit.*, p. 19.

⁷² Nietzsche et la philosophie, p. 78, in PORNCHLEGEL Clemens, et STINGELIN Martin, 2009, *Nietzsche und Frankreich*, Berlin: Walter de Gruyter, p. 398.

⁷³ « L'hypallage est une figure de style qui consiste à associer syntaxiquement un mot, habituellement un adjectif, à un autre auquel il n'est pas lié par le sens. De cette inversion dans l'ordre des mots résulte une phrase correcte au point de vue grammatical mais dont le sens semble étrange ou imagé, d'où l'effet de surprise », in *Office québécois de la langue française* [En ligne], « Hypallage », mars 2019, URL : <http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3198> [consulté le 11/07/2019].

⁷⁴ CROCE Benedetto, *Bréviaire d'esthétique*, Paris, Payot, 1923, p. 71, in TESTANIÈRE, J., « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », in *Cahiers d'études romanes* [En ligne], n°24 | 2011, janvier 2013, URL: <<http://journals.openedition.org/etudesromanes/1056>>, consulté le 17/11/2018.

⁷⁵ ECO Umberto, 2013, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 209. In TESTANIÈRE Jacques, « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », in *Cahiers d'études romanes* [En ligne], n°24, janvier 2011, URL: <<http://journals.openedition.org/etudesromanes/1056>>, consulté le 17/11/2018.

seul et même espace-temps, le singulier laisse place au significatif et la défiguration du titre donne sens à l'œuvre et vit à l'*ekphrasis* qui y est dépeinte :

L'homme d'aujourd'hui éprouve sa durée comme une « angoisse », son intériorité. Comme une hantise ou une nausée; livré à l'« absurde » et au déchirement, il se rassure en projetant sa pensée sur les choses, en construisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace des géomètres un peu de son assise et de sa stabilité.⁷⁶

Christiane Achour et Amina Bekkat indiquent notamment que « *le titre est un déploiement de signaux à l'intention du lecteur* »⁷⁷.

De plus, il appelle à la lecture du texte entier agissant comme un *vade mecum*⁷⁸ pleinement significatif pour le lecteur : il décrit l'œuvre, « *attire les regards* »⁷⁹ sur elle et « *séduit* »⁸⁰ éventuellement, selon Roland Barth : il est « *texte à propos d'un texte* »⁸¹, en somme, un élément narratif à optique préfigurative:

Le titre du roman est un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérature et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman.⁸²

I.1.1.1 Le titre comme micro-texte

Cité trente six fois précisément tout au long du texte, *Printemps* ce titre thématique puisqu'il renvoie au référent animé « Teldj » et non à la forme de l'œuvre est un titre métaphorique et antiphrastique qui se trouve par contre suivi, sur la couverture, d'une indication générique précisant qu'il s'agit d'un *roman* (indication écrite en vert).

Synthétisant toutes les fonctions que doit posséder un titre, il semble pourtant avoir une considération pour la fonction *poétique*⁸³ ou *séductive* mais aussi a une fonction de *guidage* (ou préparatoire) : « *the headline represents a preparatory semantic act of fixation of the text into a larger cognitive scheme* [84] »⁸⁵, laquelle

⁷⁶ GENETTE Gérard, *Espace et langage dans Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 101.

⁷⁷ ACHOUR Christiane, et BEKKAT Amina, *Convergences critiques II*, Edition du tell, 2002, p.70.

⁷⁸ « Recueil contenant des renseignements sur les règles d'un art ou d'une technique à observer ou sur une conduite à suivre et qu'on garde sur soi ou à portée de main pour le consulter. », in *T.L.F.i : Trésor de la langue Française informatisé*, <<http://www.atilf.fr/tlfi>>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

⁷⁹ ACHOUR Christiane, et BEKKAT Amina, *op. cit.*, p.70.

⁸⁰ *Ibid.* p.70.

⁸¹ MECHERI Mohamed Saïd, dans *Les différents aspects du paratexte*. In l'œuvre de Jean-Paul Sartre *Le Mur*, thèse de magister Université de Kasdi Marbah, OUARGLA, 2008, p.20.

⁸² ACHOUR Christiane, et BEKKAT Amina, *op.cit.*, p.70.

⁸³ DUCHET Claude, In SALIMIKOUCHI Ebrahim, Quand le paratexte devient complémentaire du sens Cas d'étude: La Place vide de Solouch, pdf, p.1.

⁸⁴ Il n'y a pu être trouvé aucune traduction à cette citation et pour ce et sur conseil de notre directeur de recherche, il a été décidé de garder la version originale.

⁸⁵ IAROVICI Edith, et AMEL Rodica, « The strategy of the headline », in *Semiotica*, n°77(4), 1989, p.443, in REBEYROLLE Josette, JACQUES Marie-Paule, PÉRY-WOODLEY Marie-Paule, « Titres

appelle d'ailleurs à une interprétation intertextuelle duale et titrologique et actancielle (Teldj/Nieve):

L'éternel printemps, le jardin est symbole de paix et du printemps éternels. Le tableau reflète toutefois un symbolisme plus subtil. Il symbolise le chemin de l'âme vers le divin : l'entrée de l'âme dans le jardin du monde et son chemin de perfectionnement, de la voie de l'amour sensible à celle de l'amour pur qui conduit à la contemplation des vérités éternelles. Dans sa composition, le tableau présente deux parties qui s'harmonisent autour de l'axe représenté par Vénus. Ces deux parties illustrent le double visage de Vénus symbole de la dualité de l'âme.⁸⁶

Affichant, ainsi, en clair une référence arbitraire, supposée connue du lectorat et dont la reconnaissance est comme un point de départ de la lecture : « *un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, les critiques, les libraires, les bibliographes... et les titrologues [...]* »⁸⁷ Et enrôlant, de même, un terme à connotation positive : *Printemps*, mais qui est l'inverse de ce que nous pouvons discerner à l'intérieur du texte ou lors du second acte interprétatif :

LE PRINTEMPS et d'autres saloperies étatiques du genre, avec la bénédiction d'autres puissances occidentales plus puissantes que ces monarchies de nomades claudiquants hargneux bedonnants et gros amateurs de whisky et de chair scandinave qu'est-ce que c'est que ces foutaises mais ils nous prennent pour des cons et ils ont raison c'est ce qu'on est, c'est ce que je suis ! C'est ce que tu es, Nieve. *Cojones ! Me cago en la leche. Cojones !* C'était une déferlante hivernale à qui on avait collé ces mots de printemps arabe qu'on avait d'ailleurs collés à d'autres émeutes à d'autres mouvements de foule dans d'autres pays du monde à d'autres époques mes couilles qui en a eu l'idée ? (p.192.)

Car ici, le titre de l'œuvre n'est pas moins significatif, étant donné qu'entant que titre transformé, ou « *titres-citation* »⁸⁸, il définit ou fixe, par avance, un certain horizon événementiel, qui n'est autre que celui du fameux *Printemps Arabe* en relation avec la date de parution du roman « 2014 » :

Le « Printemps arabe » est un ensemble de contestations populaires, d'ampleur et d'intensité très variable, qui se produisent dans de nombreux pays du monde arabe à partir de décembre 2010. L'expression de « Printemps arabe » fait référence au « Printemps des peuples » de 1848 auquel il a été comparé, tout comme le Printemps

et intertitres dans l'organisation du discours. », in *Journal of French Language Studies* [En ligne], Cambridge University Press (CUP), 19, pp.269-290, URL : <hal-00547396>, 2009, p. 273.

⁸⁶ Brigitte Boudon, enseignante en philosophie, fondatrice des *Jeudis Philo* à Marseille, auteur de ouvrages : « Les voies de l'immortalité dans la Grèce antique, Symbolique de la Provence, Symbolisme de l'arbre, Symbolisme de la croix », in *Revue Sagesse d'orient et d'occident* [En ligne], « les peintres de la renaissance », URL: <http://www.sagesse-marseille.com/culture/lart/les-peintres-de-la-renaissance.html>, consulté le 11/07/2019.

⁸⁷ HOEK Léo H., Cité par Denis, de Rougemont dans une biographie intellectuelle [En ligne], URL : < https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=szg-006:1997:47::973>.

⁸⁸ Titre intertextuel (en faisant référence à l'œuvre d'art de Botticelli).

de Prague. Ces mouvements révolutionnaires nationaux sont aussi qualifiés de révolutions arabes, de révoltes arabes, ou encore de « réveil arabe »⁸⁹

Le titre de notre œuvre apparaît la première fois quand Teldj, le personnage principal du récit, ayant juste six ou sept ans quitte la maison familiale pour se diriger vers le four du quartier. C'est au cours de cet événement fatidique (viol de la petite Teldj) qu'il définit cet espace ekphrastique en disant :

Mais elle était de constitution solide et de grande taille, déjà ! Étalés donc sur un plateau (ou deux ?) en bois posé sur ses genoux frêles. Elle souffre depuis toujours d'un *rhume de printemps* qui la gêne beaucoup et se déclenche au début du mois de mars. Elle ne cesse donc pas d'éternuer et d'avoir les yeux qui coulent. Elle attend son tour. (p. 29.)

Ce qui nous renvoie à l'univers diégétique de l'œuvre de Botticelli « *Le Printemps* », établissant ainsi, une migration du texte sur le paratexte. Il ne s'agit en quelque sorte que d'un « *glissement spatio-temporel* »⁹⁰ du récit, qui a pour effet de faire engager l'histoire sur la quatrième de couverture ; laquelle n'est plus réellement la quatrième de couverture, mais la première page du récit.



Figure 1: Botticelli-primavera

⁸⁹ BENHIDA Bouchra et SLAOUY Yousef, *Géopolitique de la Méditerranée*, Paris, Puf, 2013.

⁹⁰ ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », in *Érudit* [En ligne], n° 3, Juillet 2013, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1017363aradresse_copiéeune_erreu>, consulté le 11/07/2019.

Quand aux narratologues du dernier siècle, ils voient dans le titre une sorte de pied de nez. Car pour eux, si le titre « *n'est pas encore le texte, il est déjà du texte* »⁹¹. Le texte de notre roman est, ainsi, partiellement dévoilé par l'*ekphrasis* que lui renvoie, par jeu d'intertextualité, l'œuvre de Botticelli.

Ce qui finalement gomme littéralement la *fonction descriptive*⁹² ou *Satellite*⁹³ du titre, car l'on ne saurait distinguer entre ces deux œuvres artistiques :

Les titres sont analysés comme Satellite d'un Noyau composé du texte et relié par une relation nommée « Préparation » dans laquelle: le Noyau est constitué par le texte qui suit ; le Satellite par le texte préparant le « Lecteur » à anticiper et à interpréter le texte qui va être présenté. Les conditions d'application de cette relation sont les suivantes: le Satellite précède le Noyau dans le texte et permet de placer le Lecteur dans les meilleures conditions pour la lecture du Noyau. Le Lecteur est ainsi mieux préparé, plus intéressé ou mieux disposé à la lecture du Noyau.⁹⁴

De sorte que cette connotation d'ordre artistique (le *Printemps*) et philosophique (*Les métamorphoses* d'Ovide) est envisagée dans une dimension lyrique et ésotérique puisque ce roman relate, et de façon conative, les chroniques de certaines figures mythiques : (les six dieux de la mythologie grecque : Vénus, Chloris, Zéphyr, Cupidon, Les Trois Visage de l'Amour et Mercure).

Cela repris dans le roman par ces six personnages :

Personnage mythiques	Personnages boudjedriens	Caractère
Vénus	Teldj	Double (Teldj/Nieve)
Chloris (nymphé)	Malika	Nymphomanie
Zéphyr et Flore	Le violeur et Teldj	Teldj fut tout comme Flore violé.
Cupidon	Le Facteur	Messager de l'amour entre Teldj et Nieve (la correspondance)
Les Trois Visage de l'Amour	Les trois Ali	la Beauté, la Vertu et la Fidélité
Mercure	Salim (le messager)	Ses notes (sources d'informations pour nos deux vénus.)

Figure 2: Figure du Printemps botticellien

Printemps, une expression figée du point de vue sémantique, suppose l'existence, d'une part d'une autorité chargée de maintenir l'harmonie et de donner

⁹¹ GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 13

⁹² TABOADA Maite et MANN William C., « Rhetorical Structure Theory: Looking back and moving ahead », in *Discourse Studies*, n°8.3, 2006, p. 426.

⁹³ *Ibid.*, p. 426.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 426.

un ordre : (Nieve : liée à *Vénus Ourania* qui tend vers la félicité céleste, la figure de l'amour céleste) :

Avec cette voisine au moins la terrasse est très propre et le jardin suspendu bien entretenu mais elle est espagnole ; pire, elle est andalouse... avec cet accent elle est reconnaissable de loin. Yo soy mora y morena ils nous ressemblent trop ceux-là elle a une gueule d'Algérienne et donc elle doit en avoir tous les défauts pourtant je la trouve discrète et elle ne parle jamais au téléphone quand elle est sur la terrasse [...] (p. 94.)

Et d'autre part le transgresseur de l'ordre ou de la loi (Teldj : liée à *Vénus Pandemos* attirée par les plaisirs terrestres, la figure de l'amour profane).

Quand elle était au comble de son paroxysme orgasmique, Teldj se souvenait et fantasmait sur des scènes érotiques qu'elle avait vécues avec May, son étudiante chinoise qu'elle avait connue à Shanghai et qu'elle avait adorée, aimée et qui l'avait subjuguée physiquement. May ! May ! se répétait Teldj. Qu'est-elle devenue ? Je n'ai plus aucune nouvelle [...] (p. 204.)

Elle est donc non seulement une menace sévère mais aussi la sanction, une faute, la punition qui ensuite pourrait consister à priver l'intéressée « Teldj » d'un droit ou un amour dont elle aurait dû *naturellement* jouir :

À nouveau dans un tohu-bohu de voix stridentes et d'objets distordus, jetés pêle-mêle, dans un désordre crasseux et inouï.

Plan fixe et silencieux de Teldj. Muette.

Larmes.

Benjy est mort aujourd'hui. (p. 300.)

Nous pouvons constater que notre titre *Printemps* est métonymique aussi, puisqu'il actualise et annonce un discours secondaire de l'histoire et éminemment critique qui n'apparaît que sur la quatrième de couverture où il est explicité, puisque nous saurons après lecture de la quatrième de couverture que l'élément définit tout au long du texte n'est pas en soi l'événement printanier (Le Printemps Arabe) mais bien notre protagoniste « Teldj » qui est au centre de notre histoire :

Traumatisée, très jeune, par l'assassinat de sa mère par les islamistes, Teldj est fascinée par l'histoire du monde arabe sombrant dans un chaos qui la renvoie à son désarroi intime. Ce roman déroule un siècle ravagé par des guerres effroyables et jalonné par des avancées fulgurantes. Teldj passe au crible l'histoire souvent falsifiée du monde, avec chagrin et perplexité. Printemps est un roman puissant, plein de remous et de fureur, écrit dans un style poétique et âpre : un cri d'alarme et de révolte. (Quatrième de couverture)

Dans ce titre principal qu'est *Printemps*, nous distinguons notamment « un phénomène dialogique de superposition de deux fragments d'énoncés »⁹⁵ : un énoncé enchâssant (dont l'énonciateur est l'auteur du roman) : *Printemps*, et un énoncé enchâssé : *Le Printemps* (dont l'énonciateur est Botticelli). Il s'agit, autrement dit, de situer le titre original qui est pareillement affecté, dans « l'espace des discours », et de retracer la résonance qu'il fait à ces autres pré-discours, et cela en se situant dans la perspective de l'intertextualité, du dialogisme ou de la polyphonie : « Ces analyses reposent sur l'idée que le titre est un segment autonome qui forme de ce fait un discours particulier et peut donc être analysé pour lui-même. »⁹⁶

I.1.1.2 Les intertitres

Les intertitres sont absents dans ce texte, ce qui nous pousse à formuler l'hypothèse que tout tourne autour de ce *Printemps*, qui est au « centre »⁹⁷ de tout événement ayant été relaté et affecté d'un ordonnancement chiffré : (I, II, III- XIV), mais aussi l'indice le plus net de la capacité d'organisation du récit par le narrateur ; et imposent au lecteur un certain rythme de lecture. Ils déterminent une hiérarchisation des pauses et de l'interprétation que ne donnerait pas le seul découpage, même en supposant des blancs de taille différenciée. Par ailleurs, des repères chronologiques sont cependant donnés au lecteur au début de chaque chapitre, indiquant l'organisation d'ensemble et de détail de la narration :

Le 21 juin 2013, Teldj envoya une lettre à Nieve : « Toi, chérie ! A cause de ma colère et de ma déception je ne pourrai pas te dire que je t'aime [...] (chapitre VIII, p. 208.)

Déterminent, ainsi, grosso modo, deux époques principales dans la diégèse (été 2013- été 1992) : « (MCHOUNÈCHE, ÉTÉ 92) *Cet été 1992, à Mchounèche, Teldj avait treize ans, lisait les romans d'Alan Sillitoe : La Solitude du coureur de fond et de Peter Handke : L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty.* »⁹⁸ (Chapitre III) ; séparant des séries de faits et créant une logique d'éclaircissement et assombrissement.

En outre, çà et là, on remarque des suites de chapitres constituées en petites anecdotes, souvent incomplètes, comme le VI^{ème} chapitre :

NOTES DE SALIM AU SUJET DES ÉMEUTES D'Alger EN OCTOBRE 1988
SURNOMMÉES PAR LA PRESSE OCCIDENTALE : « LES ÉMEUTES DE LA
FAIM ».

⁹⁵ LEROY Sarah, in STEUCKARDT Agnès, « L'emprunt, lieu et modèle du dialogisme », in *Cahiers de praxématique* [En ligne], n°57, janvier 2013, URL : <<http://journals.openedition.org/praxematique/1759>>, consulté le 11/07/2019.

⁹⁶ ROY Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », in *Protée* [En ligne], n°36(3), 2008, p.9, URL : <<https://doi.org/10.7202/019633ar>>, consulté le 30 /11/2018.

⁹⁷ ÉLIADE Mircea, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁸ ROY Max, *op. cit.*, p. 59.

(Comme ce type que j'ai surnommé Ali Visage de cauchemar et que je découvris, c'est-à-dire cet homme qui avait été atrocement torturé, mutilé, émasculé d'une façon odieuse, en passant devant la morgue. Je vis cette chose, ce magma, cette boursoufflure se traîner à la façon d'un crapaud ou d'un crabe. [...]) (p. 146.)

Aussi l'absence d'intertitres et les enchaînements parfois abrupts dans les chapitres ne constituent pas réellement une gêne pour le lecteur. La maturité psychologique de ce *Printemps* de Boudjedra et sa maîtrise de l'effet paragénérique, reste efficace sans recourir à *l'emphase titrologique* et ne s'y manifestent qu'avec plus d'évidence. Ce qui préfigure d'emblée, que tout chapitre a pour (comme) *chronotope*⁹⁹ le titre du roman : « *corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature [...] Ce qui compte pour nous c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps* » (Bakhtine, 1978, p. 237) ; et que le protagoniste résume toute l'histoire et est l'histoire en soi, une matrice où dialogues, rencontres et événements ont lieu :

Quand il s'agit [...] de titres d'œuvres telles qu'un roman ou une poésie, le titre est unique et constitue une sorte de « porte d'entrée » dans le texte. Quand il s'agit de documents longs dotés d'une structure, c'est-à-dire d'une segmentation et d'une hiérarchisation des segments, les titres de section (intertitres) sont multiples et se situent à l'intérieur du texte.¹⁰⁰

De même que par l'emploi de chiffres sans intertitres, les chapitres sont donnés comme une collection d'objets comptables, mais non comptés, un ensemble sur lequel le narrateur ouvre le rideau pour l'ébaubissement des passants. L'absence d'intertitres contribue à présentifier le contenu, à donner au titre principal (*Printemps*) une valeur comparable à celle des annonces d'un montreur de tableaux vivants¹⁰¹ (en référence au *Printemps* de Botticelli) : « *Le Printemps* » fonctionnant comme une construction nominale soit sous-entendu : je suis un printemps, tu es un printemps, il est un printemps :

Le chronotope détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité [...] En art et en littérature toutes les définitions spatio-temporelles sont inséparables les unes des autres, et comportent toujours une valeur émotionnelle [...] L'art et la littérature sont imprégnés de *valeurs chronotopiques*, à divers degrés

⁹⁹ « Le chronotope est une notion philologique proposée par le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine qui recouvre les éléments de description spatiaux et temporels contenus dans un récit fictionnel ou non : le lieu et le moment sont réputés solidaires. », in BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

¹⁰⁰ IAROVICI Edith, et AMEL Rodica, « The strategy of the headline », *Semiotica*, n°77(4), 1989, p. 443. In ROY Max, 2008, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture » [En ligne], in *Protée*, n°36(3), p.9, URL: <<https://doi.org/10.7202/019633ar>>, consulté le 30 /11/2018.

¹⁰¹ « Ou d'un intitulateur d'œuvres picturales ou sculpturales; cette assimilation d'un objet à une action, d'une représentation figée à la réalité représentée – ou à sa représentation dramatique – nie alors la matérialité de l'œuvre pour inviter le public à considérer le sujet représenté, auquel l'artiste est censé donner un accès immédiat par magie. C'est toute une conception de l'art qui est impliquée par cette forme titulaire, opposée, quoique historiquement, à celle liée aux titres commençant par un article défini, qui désigne alors le représenté comme sujet d'une œuvre, choisi dans une collection virtuelle de sujets possibles. »

et dimensions. Tout motif, tout élément privilégié d'une œuvre d'art, se présente comme l'une de ces valeurs.¹⁰²

I.2 Prévalences du chiffre « six » et volumétrie

Nous avons constaté que tout au long de l'écriture le chiffre six se vit associé, non seulement au titre de l'œuvre printemps, mais aussi aux personnages, aux évènements et à la *dispositio* du texte :

Six dans Printemps (Perséphone): déesse qui passe six mois en enfer, symbole du chaos, et six mois sur terre ; préfigurant un *continuum* à double sens (gêfîk/mênôk ou utopie/dystopie). Comme les six mois que Teldj passa avec Nieve pour échapper à son réel.

Six, dans les six mois du « *Printemps Arabe* », six mois d'utopie, six mois passer à rêvasser sur une relation voué à l'échec. Qui se terminera six mois après la rencontre des deux personnages principaux (Teldj/Nieve).

Six moines assassinés à Tibhirine... ? par des terroristes et que le père de Teldj Salim avait autre fois connu :

Le "Qui tue qui ?", les soupçons dont était victime l'armée algérienne, les massacres qui lui ont été injustement imputés dont celui des cinq (ou six ?) moines de Tibhirine aimés par les paysans du coin et dont on a décidé (toujours les officines !) qu'ils avaient été égorgés par l'armée algérienne. (p. 202.)

Six locataires, habitant l'appartement d'en-face (figure du tohu-bohu), rappelant le *chaos* avant la *création* :

L'appartement était à nouveau occupé par de nouveaux locataires mâles (cinq ou six ?) qui firent de leur terrasse, à l'instar de leurs prédécesseurs, un dépotoir ignoble dont l'encombrement et la saleté ne laissaient pas d'intriguer Teldj. (p.298.)

Six, figurants dans le total des pages (300).

Six dieux et déesses dans le tableau de Sandro Botticelli, « *Printemps* ». Comme démontré plus haut.

Aussi dans le tableau, au milieu d'un bosquet d'orangers apparaît sur une prairie, Vénus, la déesse de l'amour. Ce décor symbolise sans doute le jardin sacré de la déesse qui était situé, selon la mythologie, dans l'île de Chypre : (Les trois figures d'Ali dans le roman : Ali l'arpenteur, Ali visage de cauchemar, Ali Okkacha) ce qui nous fait : illa, signifiant île en catalan et de ce fait, Jazair : jazira.)

¹⁰² BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 384.

Mais pas que, puisque Le jardin est symbole de paix et du printemps éternels. Le tableau reflète toutefois un symbolisme plus subtil. Il symbolise le chemin de l'âme vers le divin : l'entrée de l'âme dans le jardin du monde et son chemin de perfectionnement, de la voie de l'amour sensible à celle de l'amour pur qui conduit à la contemplation des vérités éternelles. Ce qui appuie l'hypothèse du « double autoréflexive ».

Dédoublement représenté encore une fois par le chiffre six. Car Pour Saint Augustin le chiffre 6 représente la perfection (gêtík) parce que : « Dieu créa toutes choses en 6 jours parce que ce nombre est parfait ». Cette notion de « nombre parfait » a été développée par Euclide. Il voit dans le chiffre 6 le premier nombre parfait car il est égal à la somme de ses parties aliquotes : $(1 + 2 + 3 = 6)$. Alors que pour d'autre ce chiffre vient représenter l'imperfection (mênôk) ou parfois même l'anti-perfection, autrement dit, le mal ou le péché de l'Homme :

Lorsque le chiffre 6 revient trois fois de suite, 666, il désigne la bête immonde dans l'Apocalypse: "C'est le moment d'avoir du discernement: Celui qui a de l'intelligence, qu'il interprète le chiffre de la bête, car c'est un chiffre d'homme: et son chiffre est 666". (Apocalypse 13.18)

Dans sa composition, le tableau présente deux parties qui s'harmonisent autour de l'axe représenté par Vénus. Ces deux parties illustrent le double visage de Vénus symbole de la dualité de l'âme (dédoublement du personnage dans le roman) : Vénus *Pandemos* attirée par les plaisirs terrestres (Teldj), et Vénus *Ourania* qui tend vers la félicité céleste (Nieve). Ces deux visages de l'amour, amour céleste et amour profane, sont représentés par les deux triptyques du tableau qui décrit les métamorphoses de l'amour qui se déploient dans le jardin de Vénus. Cela dit, un amour entre deux sujets impossibles (Teldj et Nieve).

Enfin, six dieux : Vénus, Flora (Chloris), Zéphyr, Cupidon, les Trois Grâces (représentant les trois visages de l'Amour : Pulchritudo (Beauté), Voluptas (Plaisir/volupté), Castitas, (Chasteté).), Mercure.

I.2.1 Récurrence du titre dans le roman

Nous remarquons que le titre *Printemps* se répète, précisément 36 fois tout au long du texte. Et encore une fois, le chiffre six y apparaît.

Rares sont les nombres qui, représentés par des cailloux, forment deux figures : un triangle et un carré. C'est le cas de 36. De ce point de vue, 36 est un nombre curieux. A la fois carré (de 6) et triangulaire (de 8). Il réfère symboliquement aux 6 jours de la création (et, donc, à la totalité de ce qui existe sur la terre)¹⁰³.

¹⁰³ TRISMÉGISTE Hermès, in *Corpus Hermeticum, Tome I : Poimandrès - Traités II-XII*, n° 106, Paris, Les Belles Lettres, 2011, 315 p.

Ici, vu comme la création du double du personnage principal (Nieve). Et qui en 300 pages disparaîtra dans un lieu repris par le chaos (l'ancien appartement de Nieve):

Puis ceci, aussi : la rupture entre Teldj et Nieve fut une terrible déception pour les deux jeunes femmes. [...]Teldj, après le départ de Nieve qui rentra très vite en Espagne, passait de longs moments à regarder la terrasse d'en face redevenue aussi sale et aussi poussiéreuse. (p.298.)

Et la lettre hébraïque correspondante au chiffre 300 est le Shin, qui selon René Allendy : « figure les trois coups de maillet ou les trois langues de feu du Saint-Esprit descendant sur les Apôtres. Cette lettre correspond aussi au 21^{ème} arcane du Tarot qui est le Fou (dans ce roman représenté par le personnage de Benji, mort en fin d'histoire) car, selon René Allendy, l'activité de la créature, livrée à ses propres moyens, ne peut être qu'aveugle, désordonnée, comme une caricature de l'activité de l'Archétype. » : « *Plan fixe et silencieux de Teldj. Muette. Larmes. Benji est mort aujourd'hui.* » (p.300.)

I.3 De l'épigraphe au titre

« Les hommes éveillés habitent le même monde. » Héraclite.

Une pensée qui rejoint l'idée du « *Les hommes éveillés n'ont qu'un monde, mais les hommes endormis ont chacun leur monde.* »¹⁰⁴

« *Chacun leur monde* » expression qui référerait peut-être au concept de l'utopie personnel chez notre personnage principale qui n'est autre que Teldj.

Parce que si nous cherchions à résumer la pensée d'Héraclite, elle se présenterait comme telle : « *Rien dans le monde entier ne demeure un seul instant identique à soi-même : tout passe, tout change, tout meurt à chaque moment.* »¹⁰⁵ C'est ce qu'il exprimait par ces formules restées célèbres : « *Tout coule et on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve* ». Aucune chose n'est à proprement parler équilibrée (en référence à la schizophrénie du protagoniste) : tout devient, tout passe d'un contraire à l'autre : tout se confond, les contraires Teldj et Nieve sont identiques, et c'est un même être Teldj horrifiée par (son viol ?, l'assassinat de sa mère par le GIA, la nymphomanie de sa tante Malika, etc.) toujours fuyant, qui revêt tour à tour les formes les plus opposées, entre autres celles du *deutéragoniste*¹⁰⁶ Nieve :

¹⁰⁴ « Héraclite », in *Encyclopédie Imago Mundi* [En ligne], p.1, URL : <<http://www.cosmovisions.com/Heraclite.htm>>, consulté le 11/07/2019.

¹⁰⁵ *Ibid.* p.1.

¹⁰⁶ « Introduit par Eschyle, le deutéragoniste est dans le théâtre grec antique un acteur jouant le deuxième rôle le plus important, après celui du protagoniste. Cet acteur joue un personnage qui connaît les informations que cherche le personnage joué par le protagoniste », et qui plus est Teldj dans le roman.

[...] coureur, c'est-à-dire fuyard, c'est-à-dire quelqu'un en constante fuite, en constante débîne, sortant de lui-même, fusant de son propre corps, de son propre être, à l'instar de Teldj qui l'aimait bien son Alain Mimoun, malgré sa trahison ; championne du 400 mètres haies, et courant sur les conseils de son psychiatre (le professeur Boucebsi) [...] (p. 238.)

Le jour de Teldj devient la nuit, et sa nuit son jour ; le petit devient grand, et l'invisible visible (aussi en référence au *gêtîk* et au *mênôk*) ; le haut et le bas (Terre/Enfer), ce qui est salubre et ce qui est nuisible, le commencement et la fin, le mortel et l'immortel (le recommencement), ne diffèrent pas. Le printemps et l'hiver, la guerre et la paix dans le roman sont identiques: l'argile dont les choses sont faites revêt sans cesse de nouvelles formes, mais des formes itératives et récursives. D'où l'expression du narrateur « *guerres picrocholines* » (p. 220.):

Toutes ces guerres menées par l'Occident sont des guerres picrocholines, Nieve ! C'est-à-dire inutiles, douloureuses, coûteuses... Tu connais ça grâce à Rabelais, n'est-ce pas ?... Tout ça ce n'est que des guerres picrocholines... (Je te passerai les Prolégomènes d'Ibn Khaldoun, l'invasion de l'Andalousie par les Berbères et les Arabes. Nieve. Tiens ça te concerne, ça, l'Andalousie... Les Arabes, eux aussi, ont été d'horribles colonisateurs en Espagne, en Italie, en France et ailleurs. Ils ont été parmi les premiers esclavagistes dans l'Histoire de l'Humanité. C'est qu'ils ont commencé tôt les Arabes, dès le XIV siècle. Mais eux aussi ont perdu toutes leurs colonies et j'en suis bien contente [...]) (p. 220.)

« le même monde » : un monde perfectionné (encore la récurrence du chiffre six), un monde loin de tout monde, qui ne connaît aucun espace-lieu, presque éternel :

« Le monde, dit-il, n'a été créé par aucun des dieux ni par aucun des humains : mais il a toujours été, il est et il sera un feu, éternellement vivant, s'allumant et s'éteignant selon la loi. »¹⁰⁷

Et dans ce passage, nous apercevons la référence faite à cette pensée « fournil » dans le roman lorsque Teldj parle de son viol ? à l'âge de six ans. Car le narrateur parle du viol au tout début de l'histoire, dans l'incipit voulant insinuer que tout commença le jour où notre protagoniste fut violé ? :

Maintenant la peur tétanisait ses muscles. Elle était envahie par les souvenirs du fournil où cet homme... Elle était envahie par les souvenirs du jardin où sa mère... Elle était arc-boutée à la salle de cours où le professeur Boucebsi... Maintenant les deux femmes étaient toutes les deux en sueur. May ne riait plus aux éclats comme à leur première rencontre sur les berges du Huangpu. (p. 17.)

Et ce feu primordial n'est pas le feu que nos sens peuvent apercevoir; ce n'est pas non plus une substance immuable, demeurant toujours qualitativement la même, qui aurait servi à former les autres choses. C'est le principe actif, l'essence des éléments, qui circule éternellement dans toutes les parties de l'univers, et produit la

¹⁰⁷ Héraclite, *op. cit.*, p. 1.

transformation incessante des choses ou dans le cas de notre roman qui fut combustible de toute une Révolution (figure de transformation) en Tunisie après qu'un jeune tunisien se soit immolé :

Nieve ? Une révolution ce n'est pas l'immolation par le feu d'un pauvre chômeur humilié quotidiennement. (Combien de chômeurs, de paysans se suicident chaque jour en Europe ? Mais là, discrétion absolue !) Une révolution c'est quelque chose de très structuré, de terriblement efficace et organisé, avec un parti fort, un chef charismatique, une idéologie forte qui transforme les rapports sociaux de fond en comble. Qui met l'équité et la justice au centre de son système. (p. 219.)

Mais aussi c'est les contraires Teldj et Nieve qui se réunissent dans l'unité : ils proviennent tous d'un seul et même être qui en se séparant de lui-même s'unit avec lui-même.

Une union par la suite ironisée par le narrateur puisque celle-ci représentant aussi la doctrine de l'État (le mouvement wahhabite) est qui selon lui aussi inexistante que l'union de nos deux protagonistes si nous supposons l'hypothèse que Nieve n'a été que le fantasme de Teldj :

La théorie des wahhabites devint doctrine d'Etat. Fondée essentiellement sur les enseignements d'Ibn Taymiya et d'Ibn Hanbal, cette théorie prône la charia comme constitution unique qui gère l'Etat musulman et tous les musulmans, la croyance dans l'absolue unité divine et abolit toute croyance susceptible de polythéisme (visite des tombes et des mausolées, vénération des saints, etc.). (p. 274.)

De toutes ces oppositions naît l'harmonie du monde qui éclate à nos yeux. Cet être unique qui prend successivement tant de formes diverses, Héraclite l'appelle le feu :

Dire que toute chose passe ainsi continuellement d'un contraire à l'autre, c'est dire que la guerre est la mère et la souveraine de l'univers; elle est le droit et l'ordre du monde. Ce qui se sépare s'unit : partout on voit des tensions opposées, comme dans l'arc et la lyre.¹⁰⁸

Harmonie qui est aussi symbolisée par le chiffre six qui sous la formule (1+2+3=6) regroupe tout les éléments contenus dans le titre (qui n'est que reflet du rhème) et qui sont : *l'éternel retour* (le feu) repris par le chiffre Un, le *Double* représenté par le chiffre deux, et enfin le chiffre trois représentatif de la création donc de la *perfection* : « *Six est aussi un nombre très important car il est la somme de 1 de 2 et de 3, soit de la Source, la Dualité primordiale, et la Trinité.* »¹⁰⁹

Et rappelons-le encore une fois, tout commença avec le suicide du marchand de légume tunisien qui s'est immolé, un autre chiffre de l'aliquote qui revient dans le discours de l'auteur : « *Un se rattache aussi à l'élément Feu dans l'élémentalisme*

¹⁰⁸ Héraclite, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁹ TRISMÉGISTE Hermès, *op. cit.*, p. 68.

car ce dernier est en effet considéré comme étant le Premier élément même et représentant le "Tout" »¹¹⁰.

Et Suivant la Bible, On peut l'associer à la Lumière, au Premier jour (J1) de la Création au « Lux Fiat » mais aussi à la fin, au feu représentatif de tout conflit ayant eu dans ce monde selon le narrateur :

Comme il faisait semblant de s'en foutre de me rendre mon timbre, il s'en foutait aussi des guerres passées (Corée, Vietnam, Algérie, Liban, etc.) présentes (Afghanistan, Somalie, Irak, Libye, Syrie, Mali, Centrafrique, etc.), à venir (entre qui et qui ?). Que le monde soit en feu. Que l'Univers soit ravagé par un gigantesque incendie, avec la complicité de nous tous et le silence des foules. (p. 236.)

Aussi, tout au long de cette écriture fântomasque et symbolique, le texte tente de tuer le sujet de plusieurs façons et celle qu'on analysera ici, celle qui s'effectue dans et par les descriptions répétitives, n'est pas la moins inintéressante. Les descriptions tuent en effet quasiment de cette façon que Boudjedra qualifie lui-même de « *microcholine* »¹¹¹. Elles tuent en tapinois », comme le font les « syllogismes » et « la rhétorique : procédé de la répétition » de ce « fondateur de réseau » qu'est le narrateur (rhéteur), organisateur de ce réseau scripturale circulaire. Et comme tout symbole, le réseau est fondé sur une ambivalence, un couple de termes opposés (Teldj/Nieve ; Occident/Orient ; etc.), notamment la circulation opposée à la surveillance : ainsi le filet de pêche attrape les solides et laisse filer les fluides. Il retient et laisse passer. L'ambivalence permet aussi l'équivalence, c'est-à-dire le passage entre les termes opposés par l'ambivalence fondatrice. Idéale est cette construction en filet, au « double » sens encore. Idéale parce que saisie d'abord par l'esprit, par l'imaginaire de celui appelé à se faire prendre dans les mailles (le lecteur). Et idéale parce que parfaite, au sens de modèle utopique qui nous renvoie sans cesse vers les écrits de Rabelais. Mais nuance encore, l'île a donné naissance à un Ali (illa : ce qui donne île en catalan). Un personnage vivant de ses idéologies, de son sens de la perfection et de l'ordre mais tournant fatalement en rond (sachant que la fatalité est signe de circularité).

En effet, le symbole est toujours dual (Teldj/Nieve), il vit de la tension des pôles qu'il oppose, puis réunit. Si le signe désigne une réalité absente en la nommant, le symbole lui, cache la chose présente pour dévoiler sa vérité cachée (la paix derrière la mort): ainsi "derrière" la figure dominante du réseau technique, se révélera toujours son sens caché de lien social.

Ce qui expliquerait, en quelque sorte, l'image double et rotative que donne l'auteur à son écriture utopique. Utopique, le cercle le sera d'abord en tant que tentative de saisir de façon unitaire et harmonieuse l'apparente diversité du monde et des phénomènes qui s'y déroulent. Forme de la perfection de l'action du démiurge et

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹¹¹ Inutiles.

de son œuvre, le cercle est modèle à suivre pour bâtir une Polis à son image (un monde dévasté, comme le soutenait le narrateur, par ses guerres picrocholines) dans ce long et répétitif passage (dans une scène où Salim s'adressant à sa fille Teldj n'hésite point à souligner le trait réverbatif de l'Histoire humaine):

Guerres picrocholines (rabelaisiennes ?) qui ont toujours et partout opposé les hommes, fait des milliards de morts, des billiards de blessés, de handicapés, de réfugiés encore une fois, des larves noyées dans leurs souffrances muettes ou hurlantes. Guerres picrocholines, c'est-à-dire guerres perdues d'avance et que Rabelais qui inventa ce concept (Salim répétant à Teldj : lorsque ce sont les autres qui fabriquent vos propres concepts, c'en est fini. Foutu. C'est la mort. C'est ce que nous sommes : des non-êtres. Des absents. Des fantômes... Depuis l'assassinat d'Oulog Beg par son propre fils et les derviches tueurs (déjà !) de Samarkand (1442), depuis la chute de Grenade (1492) le monde arabomusulman est mort. [...]Assassiné Oulog Beg parce qu'il avait écrit « que la religion était provisoire et la science définitive », ou quelque chose d'approchant, de ce genre. Maintenant nous occupons le vide. Nous sommes le vide. Le rien) dénonça, sans cesse et pendant toute sa vie, en vain ! Guerres de la préhistoire et de l'histoire, toujours les mêmes, avec toujours les mêmes motifs pour les faire, les mêmes raisons pour avoir le droit de massacrer les autres, de les réduire à néant, de malmener les populations pour les dominer et les piller. (p. 175.)

Utopique, c'est-à-dire sans lieu fixe, le cercle l'est ensuite par sa facilité à passer d'un champ à un autre. Mais dans le cas de ce roman « *un ici maintenant* »¹¹² puisque le mot anglais qui désigne l'utopie, Nowhere¹¹³, peut se lire de deux façons : « *no-where* », c'est-à-dire « *pas là* », qui traduit la figure du « hors lieu » ou du « nulle part », tel que paraît justement le nommer l'u-topie pour autant qu'elle évoque un monde auquel on ne peut assigner aucune position déterminée dans le réel ; mais aussi « *now-here* », « *ici-maintenant* », qui exprime l'attachement le plus direct et étroit à un monde indéfectiblement présent, et que, de fait, on n'a pas réellement quitté en proposant une version modifiée en profondeur grâce au travail de la fiction.

Donc, nous nous pencherons plus sur le concept de l'utopie personnelle et sur l'hypothèse du mythe de *l'éternel recommencement*.

De ce fait, la mise en œuvre de la forme *circulaire* est donc d'abord relevable d'une construction sociale de la réalité dans laquelle *cosmologie* (*gêtik/mênôk*) et ordre social se répondent et évoluent historiquement terme à terme.

Dans cette perspective de concorde sociale, le monde social prend la forme d'un cosmos circulaire et centré, où chaque citoyen, parce qu'il est semblable à tous les autres, aura à découvrir cette géométrie et cette "révolution" politique s'accompagne donc de nouvelles idées telles que l'égalité politique dans une Algérie

¹¹² Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

¹¹³ Nulle part (Ang.).

« Alienne »¹¹⁴ en allusion au trois Ali (personnages secondaires dans le roman étudié) :

Le chiffre Six symbolise la Perfection du Macrocosme, au-delà de l'homme. Son graphisme est l'hexagramme, figure étoilée à six branches, composée en fait, de deux triangles équilatéraux. Cette perfection du macrocosme manifeste aussi l'harmonie entre ce dernier et le microcosme : de part son symbole, de deux triangles se croisant, l'hexagramme symbolise l'union entre les Hommes et Dieu, la conscience tournée vers l'Un et la possibilité de s'unir à ce dernier, et l'ouverture de Dieu aux hommes dont il fait partie et qui le composent. Un qui symbolise l'Éternel, l'Incréé, la Source de Toutes choses. Le nombre Un est graphiquement représenté par le « Cercle », symbole d'Éternité et d'Infinité, *ni de fin ni de commencement* ; ou par un point, symbole de l'Unité primordiale de Dieu et de la cohésion du monde. Ce nombre se reflète en tout : Tout est en Lui, Lui est en Tout¹¹⁵.

Mais aussi, nous savons que Héraclite était l'une des plus grandes inspirations de Nietzsche, par exemple pour son concept d'*Éternel retour*, ce qui appuie notre hypothèse et selon laquelle le roman n'est que l'*ekphrasis* du concept même de l'« *écriture du recommencement* ».

I.4 Étude de l'incipit/excipient

Le tableau de Botticelli « *Le Printemps* » se lit de droite à gauche comme l'œuvre de Boudjedra peut se lire de droite à gauche. Comme l'*incipit et l'excipient*, eux aussi, peuvent se lire de droite à gauche et de gauche à droite et vice-versa, à l'infini. Ce qui donne à l'œuvre ce caractère de circularité entreprise dans le titre de l'œuvre :

Considéré comme texte, l'incipit peut fonctionner comme un deuxième titre de l'œuvre comme le soutient la critique génétique ; critique qui, indépendamment de sa méthode et de son objet d'étude, nous intéresse parce qu'elle approche l'incipit qu'elle classe dans le devenir- texte qu'elle désigne comme l'un des lieux possible de la mémoire de la genèse du texte. Dans ce cadre, l'incipit ferait certainement partie de la genèse du travail préalable de l'écrivain ; travail qui se situerait à une étape pré rédactionnelle définie comme une étape exploratoire ou pré initiale où l'écrivain cherche un projet¹¹⁶.

En effet, chez le narrateur, la mémoire de la genèse du texte est toute entière contenue dans l'incipit du récit qui joue, à lui seul, le rôle de phrase initiale en télescopant la décision, la programmation et le début de la réalisation.

Alors, Incipit et titre dans le roman de Boudjedra font partie de la phase initiale : (liant entre le titre et l'incipit) qui se distingue de la phase rédactionnelle et qui a pour but de préparer et de programmer la textualisation et ce, en incluant le texte et en le signalant préalablement. Le rôle de l'incipit, ici, serait de continuer et

¹¹⁴ En se référant au trois Ali : une Algérie qui tourne en cercle, défigurée et collabo.

¹¹⁵ TRISMÉGISTE Hermès, *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁶ RAÏSSI Samira, « Pour une approche de l'incipit Un exemple d'étude Les jardins de lumière d'Amin Maalouf », in *Revue Des Lettres Et Langues*, n°07, Ourgla : Kasdi Merbah, 2008, p. 1.

d'expliciter le titre *Printemps*. L'incipit signerait de manière implicite, tout comme le titre, la problématique de l'œuvre et la programmation textuelle. Ceci nous amène à l'hypothèse suivante selon laquelle l'incipit jouerait le rôle de relais entre le paratexte et le texte :

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. [...]

Un vieux canapé bancal, défraîchi, de couleur verdâtre, le ventre ouvert et qui n'avait que trois pieds, occupait une grande partie de l'espace et trônait dans un bric-à-brac farmineux. Aussi : pots en plastique dont les fleurs étaient rabougries, comme assoiffées, qui se mouraient dans le grésillement des appareils téléphoniques et les hurlements des voix qui vociféraient des chiffres indéchiffrables, des taux abracadabrants, des ordres méchants, des codes secrets, des cotes boursières et des statistiques insensées à longueur de journée. [...] Elle avait pensé aussi à Benjy (un attardé mental ?) qui habitait son quartier et qui se comportait comme un enfant de cinq ans. Entre les nouvelles provenant de Tunisie et les lamentations diurnes de Benjy, elle était quelque peu perdue. (pp.06-43.)

Ce qui fait que le lieu matriciel d'où parle le sujet est celui que dessine sa voix sous-tendue par sa mémoire. La répétition si caractéristique et redondante au niveau et de l'incipit et de l'excipit serait à l'origine de la forme circulaire que l'on attribue à la spatialité du mythe, initialement oral ; comme le suggère *la halqa* : « cercle d'auditeurs autour du conteur », de la tradition maghrébine aussi symbolique qu'il ne le paraît :

Teldj, après le départ de Nieve qui rentra très vite en Espagne, passait de longs moments à regarder la terrasse d'en face redevenue aussi sale et aussi poussiéreuse. L'appartement était à nouveau occupé par de nouveaux locataires mâles (cinq ou six ?) qui firent de leur terrasse, à l'instar de leurs prédécesseurs, un dépotoir ignoble dont l'encombrement et la saleté ne laissaient pas d'intriguer Teldj. L'infâme et vieux canapé bancal, déglingué et éventré en son milieu exhibant une touffe de crin ou de laine artificielle (ou kapok ?) refit son apparition. Certainement refourgué par le propriétaire algérien sagouin et vorace qui vit à Genève après avoir été un haut cadre de l'administration algérienne. L'appartement était en fait un appartement de fonction que ce fonctionnaire indélicat et ingrat n'a jamais voulu restituer à l'administration qui en est propriétaire prétextant... ainsi que le reste des meubles refusés catégoriquement par Nieve qui avait remeublé l'appartement à son goût et à ses frais, bien évidemment. [...] Aussi, pots en plastique dont les fleurs rabougries donnaient l'impression d'être constamment assoiffées et de survivre – à nouveau – dans un tohu-bohu de voix stridentes et d'objets distordus, jetés pêle-mêle, dans un désordre crasseux et inouï.

Plan fixe et silencieux de Teldj. Muette.

Larmes.

Benjy est mort aujourd'hui. (pp.362-363.)

De plus, l'incipit, tout comme le titre, serait également un message codé où se croiseraient nécessairement littérature et mythique.

Incipit et roman serait en étroite complémentarité puisque l'un annonce et l'autre explique et développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire (répétition) en excipit son incipit comme le prouve l'œuvre.

En travaillant en écho avec le titre (*Printemps*), l'incipit accueillerait le lecteur au seuil du texte pour continuer le titre et mener le lecteur dans les méandres et les profondeurs du texte.

Chapitre II :
De la double narration

I. Double mensonger : « Un réalisme au miroir brisé »

À bien prendre en considération l'aspect « *anémique* »¹¹⁷ de ce texte, il n'en reste que ce sont principalement les constantes mutations de la voix narrative dont il est le lieu qui retiennent notre attention.

En effet, au lieu d'avoir une situation narrative stable et unitaire, le roman de Boudjedra possède une « *structure tripartite* »¹¹⁸ (référant à une narration tripolaire : narrateur-premier, narrateur-second et enfin narrateur-dédoublé), dont chaque division interne correspond à un rapport modifié de la voix par « *introversion et extraversion* »¹¹⁹. Comme pour faire l'allusion de par un texte *anémique*, représentant l'union de l'anarchie et de l'ordre (l'ordre moins le pouvoir)¹²⁰, à une société algérienne qui souffre du chaos dû à l'absence de règles de bonne conduite communément admises, implicitement ou explicitement : « *On ne le dira jamais assez, l'anarchisme, c'est l'ordre sans le gouvernement ; c'est la paix sans la violence. C'est le contraire précisément de tout ce qu'on lui reproche, soit par ignorance, soit par mauvaise foi.* »¹²¹ ; Anomie reprise textuellement dans le passage suivant :

Certains jours, Teldj haïssait ses voisins encombrants et bruyants. D'autres jours, elle en avait pitié parce qu'ils étaient, quelque part, des « expatriés », mot à la mode et atténuant le malheur de ces immigrés venus en Algérie, à cause du chômage qui prenait de plus en plus d'ampleur dans leurs pays. En fait, ils n'étaient que des immigrés, donc quelque peu déplacés, un peu paumés, un peu arrogants, un peu racistes mais subissant, à leur tour, l'arrogance, le mépris, le racisme et parfois la haine de cette société dans laquelle ils s'étaient engouffrés en toute hâte, [...] (p. 10)

Ou pire, dû à un pouvoir promouvant l'isolement ou même la prédation (la destruction) : (racisme, mépris, arrogance, rejet de l'autre, etc.) plutôt que la coopération¹²². Désordre résumé par le narrateur-premier en un seul mot « *tohu-bohu* »¹²³ qui prépare le lecteur à l'expression d'une sorte de « *pensée narrative pré-réflexive* »¹²⁴ dès les premières lignes de l'*incipit*¹²⁵, plaidant, ainsi, pour une

¹¹⁷ Irrespect de l'ordre social et donc irrespect de l'ordre narratif et irrégularité de la vocalité.

¹¹⁸ RIESSMAN Catherine, *Narrative methods for the human sciences*, Londres, Sage, 2008.

¹¹⁹ Introversion-extraversion est l'une des grandes dimensions de la personnalité proposée par le psychanalyste JUNG Carl Gustav en 1921, dans le cadre de la typologie jungienne.

¹²⁰ BAILLARGEON Normand, *L'ordre moins le pouvoir, Histoire et actualité de l'anarchisme*, Québec, Troisième édition, 2004.

¹²¹ DAY Hem, « Violence - Non-violence – Anarchie », in *L'Unique* [En ligne], n° 54-55-58, 1951, cité par Xavier Bekaert in *Anarchisme. Violence. Non-Violence. Petite Anthologie de la révolution non-violente chez les principaux précurseurs et théoriciens de l'anarchisme*, Belgique, Éditions du Monde libertaire & Éditions Alternative libertaire, 2000, page 27.

¹²² CHAVANCE Bernard, « De la prédation et de la chasse à l'homme à l'anarchisme universel », in *Revue de la régulation* [En ligne], 19 | 1er semestre/ Spring 2016, mis en ligne le 27 juin 2016, URL : <<http://journals.openedition.org/regulation/11952>>, consulté le 24 /03/2019.

¹²³ Chaos originel, état initial de la terre. *Le tohu bohu symbolise, à l'origine, une situation absolument anarchique* (Symboles1969).

¹²⁴ Pour dire que le terme « tohu-bohu » sollicite chez les lecteurs et dès les premières lignes du récit une réflexion préalable sur comment sera organisée la narration : focalisation, ordre, etc.

¹²⁵ Ici vu comme l'extension du « corps étranger » qu'est le titre.

redéfinition du discours rapporté comme discours représenté par le narrateur-premier plutôt que rapporté :

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. Sans parler des beuveries du jeudi soir : mémorables et insomniaques. (p.6.)

Dans les premières lignes de cet *incipit*, le narrateur-premier décrit le lieu où va apparaître le deutéragoniste Nieve. Il n'y a pas de point de vue particulier, puisque selon l'approche d'Alain Rabatel le point de vue a toujours quelque chose à voir avec le registre de la perception ou ce que nous nommons « *aspectualisation de la perception* »¹²⁶. Pour dire que : une perception ne doit pas être simplement prédiquée, mentionnée, par exemple au moyen d'un verbe de perception (voir, entendre, etc.), mais elle doit aussi être développée en sorte que soient donnés à lire différents aspects de ce qui est perçu, d'où la notion d'aspectualisation, issue de la théorie linguistique de la description.¹²⁷ Citons l'exemple suivant :

Mais ce qui l'agaçait le plus c'était ce dépotoir qu'était devenue la terrasse qu'ils occupaient, qui faisait face à la sienne et dont l'encombrement et la saleté l'intriguaient. Un vieux canapé bancal, défraîchi, de couleur verdâtre, le ventre ouvert et qui n'avait que trois pieds, occupait une grande partie de l'espace et trônait dans un bric-à-brac farmineux. Aussi : pots en plastique dont les fleurs étaient rabougries, comme assoiffées, qui se mouraient dans le grésillement des appareils téléphoniques et les hurlements des voix qui vociféraient des chiffres indéchiffrables, des taux abracadabrants, des ordres méchants, des codes secrets, des cotes boursières et des statistiques insensées à longueur de journée. D'autant plus que le soleil, qui inondait la terrasse de son lever à son coucher, exacerbait les objets du capharnaüm, posés là, pêle-mêle, dans un désordre inouï et crasseux. (p. 7.)

Ainsi, dans un syntagme aussi long, il est surprenant qu'il n'y soit mentionné aucun verbe de perception, ce qui fait que la seule mention de l'objet de la vision (le canapé) ne suffit pas à créer un point de vue. Mais non seulement, étant donné que cette perception à vision indéterminée situe le foyer focal en un point, lui aussi, indéterminé de la diégèse, sans l'identifier avec la conscience d'un personnage. Comme pour insinuer l'absolue « *autorité* »¹²⁸ (le Soi) du narrateur-premier :

Autrui, c'est aussi, comme on a tenté de le montrer à partir de l'analyse du point de vue (Rabatel, 2001b, e), la part de *pensées pré-réflexives*, à l'intérieur du moi ou du soi, dans laquelle les perceptions jouent un rôle considérable : l'être humain n'est

¹²⁶ RABATEL Alain, *Lire/écrire le point de vue. Une introduction à la lecture littéraire*. Alain Rabatel, Lyon, IUFM/CRDP, 2002.

¹²⁷ KAEMPFER Jean et ZANGHI Filippo, *La perspective narrative*, Section de Français – Université de Lausanne, 2003.

¹²⁸ CAVILLAC Cécile, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », in *Poétique* n° 101, 1995, p. 27.

pas seulement un *cogito*, c'est aussi un *cogitatur* : « ça pense, ça perçoit en nous ». ¹²⁹

À partir de « *Perplexité* » (p.9), en revanche, toute l'information qui nous est donnée est déterminée par le regard du sujet focal intradiégétique (Teldj). C'est par rapport à lui que s'organisent les premiers plans et les arrière-fonds ; de même, la progression temporelle est orientée à partir de son arrivée dans son appartement (matin ou soir) :

Perplexité (un mot que Teldj affectionnait parce qu'elle avait toujours été perplexe devant le monde et que ce même mot était le mot clé du livre de Maïmonide : *Le Guide des Égarés et des Perplexes* qui était son livre de chevet). Teldj donc, tapie là derrière les larges fenêtres de sa cuisine aux vitres transparentes à l'intérieur et fumées à l'extérieur, ce qui lui permettait de jouer, un peu malgré elle, le rôle de voyeur, voire d'espion sans être vue, car elle était au courant de toutes les affaires, les tractations, les combines, les vies privées et les préférences sexuelles débridées ou mollassonnes de cette communauté hybride, vorace et souvent jeune. Impitoyable. Secrète. Cruelle. Mais ce sont les mots « charognards et mercenaires » qui encombraient la tête de Teldj dès qu'elle entrait dans sa cuisine pour faire son café du matin ou sa dînette du soir. (p. 9)

Aussi, dans la phrase: « [...] *ce qui lui permettait de jouer, un peu malgré elle, le rôle de voyeur, voire d'espion sans être vue [...]* » (p. 9), la perception est suffisamment développée au point où le narrateur en est amené à qualifier Teldj d'« *espionne* » (p. 9) pour qu'elle puisse être rapportée au sujet « ELLE » : (Teldj en tant que narrateur focalisé mais aussi focal). La distinction énonciation/représentation ¹³⁰ prend ici toute sa valeur. La phrase est toujours énoncée par le narrateur, mais la perception est exprimée, représentée du point de vue de « ELLE » : (Teldj en tant que sujet focalisé).

Le dernier indice du point de vue dans l'extrait prélevé est l'anaphore associative :

La spécificité référentielle de l'anaphore associative soutient non seulement la dimension argumentative de la relation *Assertion-Indice*, mais aussi, plus généralement, celle des descriptions, qui sont rarement réduites à de simples *Élaborations d'entité* ¹³¹.

¹²⁹ RABATEL Alain, « Les verbes de perception en contexte d'effacement énonciatif : du point de vue représenté aux discours représentés », in *Travaux de linguistique* [En ligne], (n°46), janvier 2003, pp. 49-88. URL : <<https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2003-1-page-49.htm>>, consulté le 11/07/2019.

¹³⁰ « Adopter un signifié de constitution simple, habituellement de nature référentielle (aspectuo-temporelle) et se l'approprier en tant que discours prononcé par soi », in BARBAZAN Muriel, « « Énonciation » ou « représentation du monde » ? Le jeu dynamique de la construction du sens dans les échanges verbaux », in *Cahiers de praxématique* [En ligne], n°56, janvier 2013, URL : <<http://journals.openedition.org/praxématique/1575>>, consulté le 15/4/2019.

¹³¹ PREVOT Laurent, VIEU Laure et ASHER Nicholas, « Une formalisation plus précise pour une annotation moins confuse : la relation d'Élaboration d'entité », in *Journal of French Language Studies : Relations de cohérence et fonctionnement des anaphores*, n° 19 (2), F. CORNISH (ed.), 2009, pp. 207-228.

Ainsi, dans : « *Perplexité* (un mot que Teldj affectionnait parce qu'elle avait toujours été perplexé devant le monde et que ce même mot était le mot clé du livre de Maïmonide : *Le Guide des Égarés et des Perplexes* qui était son livre de chevet). » (p. 9)

C'est à chaque fois la «partie» qui est analysée comme l'expression anaphorique et le «tout» qui en est l'antécédent :

1. La partie représentant le protagoniste ou le personnage principal Teldj (N2).
2. Le tout représentant le narrateur-premier (N1) en tant que foyer central de la partie.

Comme le démontre le schéma suivant et qui se réfère à l'exemple donné ci-dessus celui de la « *perplexité* » (p. 9.) :

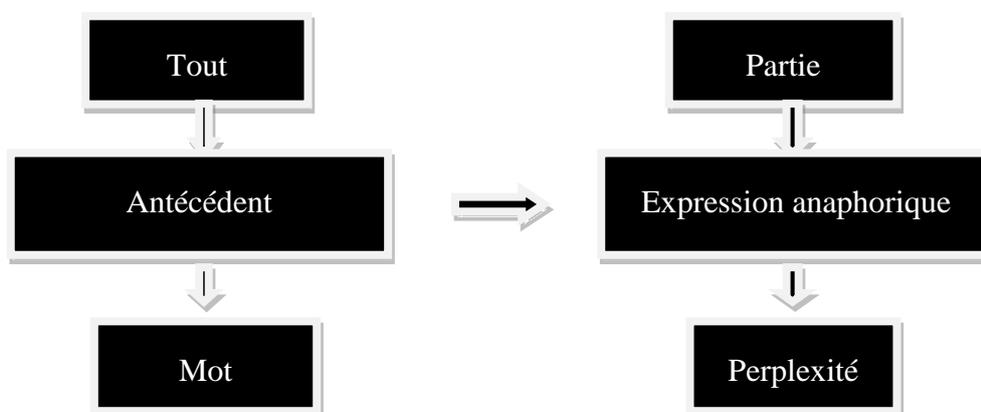


Figure 3: De la partie au tout narratif

Si l'on accepte de définir l'anaphore associative comme : « *une procédure anaphorique de référence indirecte, où un réfèrent nouveau* »¹³² comme celui de « mot » est introduit dans le discours par l'intermédiaire d'un réfèrent déjà introduit, en l'occurrence celui de « *perplexité* » (p. 9) dans l'exemple du « *livre de Maïmonide : Le Guide des Égarés et des Perplexes* » (p. 9), cela signifie que c'est la «partie» qui répond au réfèrent nouveau « mot » (se référer au schéma) et le «tout» (se référer au schéma) qui représente le réfèrent « *perplexité* » (p. 9) qui sert à déterminer ce nouveau réfèrent.

« *Mot* » (p. 9) et subjectivèment relationnel définie par Kerbrat-Orecchioni comme : « *marques subjectives axiologique et termes affectifs porteurs d'une double information ; en même temps que de qualifier le réfèrent, ils informent sur la relation*

¹³² KLEIBER Georges, PATRY Richard et MÉNARD Nathan, « Anaphore associative : dans quel sens « roule »-t-elle ? », in *Revue québécoise de linguistique* [En ligne], n°22(2), 1993, pp. 139–162, URL : <<https://doi.org/10.7202/602773ar>>, consulté le 11/07/2019.

que le sujet énonciateur entretient avec l'objet dénoté. »¹³³ : « son livre de chevet » (p. 9) sont implicitement associés par le lecteur. Dès lors un nouveau lien s'établit entre les deux phrases, renforçant celui qui est créé par le jeu du passé simple elliptique et de l'imparfait ; puisque nous comprenons de par cette anaphore possessive que ce « mot » (se référer au schéma) qui « était mot-clé du livre », « fut » lu par l'entité N1 équivaut au « tout » (se référer au schéma) ou à l'ensemble et l'entité N2, elle, représente ou mieux contient l'ingrédient de ce tout ou « partie » (se référer au schéma). Ce lien incite à penser que c'est Teldj qui « lut » le mot, contrairement au narrateur-premier qui donne ici une information de l'extérieur : « *Perplexité (un mot que Teldj affectionnait parce qu'elle avait toujours été perplexe* » (p. 9). Alors que c'est faux, le mot « perplexité » (p. 9) sous-entendu par subjectivation comme « sa perplexité » (se référer au schéma) fait référence au ressenti du narrateur-premier, puisque la connaissance particulière du réfèrent (Teldj en ce cas-ci) ouvre sur la possibilité d'une connaissance similaire de certaines informations qui le concerne, donc d'une « définitude acquise » d'expériences quasi personnelles des faits au point où nous ne pourrions distinguer entre PDV du personnage Teldj et/ou PDV du narrateur-premier :

Les subjectivèmes n'impliquent pas nécessairement un PDV du personnage : ils indiquent simplement que le PDV est d'expression subjectivante, à charge de déterminer s'ils expriment la subjectivité du locuteur narrateur ou du personnage (locuteur et/ou énonciateur)¹³⁴

Le possessif se manifeste apparemment dans le segment « son livre de chevet » (p. 9), étant donné que le déterminant possessif (son), à la troisième personne, marque explicitement la relation d'appartenance et comprend ainsi la mention de cette entité englobante qui est Teldj ; et impose un « *pontage anaphorique coréférentiel* »¹³⁵ interprété que par les deux relations méronymique (ex. mot/livre), et fonctionnelle (ex. Teldj/ son livre). Donc, de par la fonctionnalité, le point de vue peut être attribué à Teldj (PDV interne) dans la mesure où elle est dans une situation qui présuppose qu'elle puisse percevoir et qui sous-entend, grâce à l'association méronymique de « mot » (p. 9) et de « livre » (p. 9), que c'est elle qui perçut le mot « perplexe » (p. 9) effectivement.

Ainsi le principe fondamental du discours représenté du narrateur-premier, dans ce passage, selon Rosier, réside dans le rapport à autrui (à Teldj) et à son discours puisque le discours représenté est celui du narrateur-premier, qui représente

¹³³ GOIN Émilie, « Narrateur, personnage et lecteur. Pragmatique des subjectivèmes relationnels, des points de vue énonciatifs et de leur dialogisme », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°2, décembre 2013, URL : <<http://journals.openedition.org/narratologie/6797>>, consulté le 11/04/2019].

¹³⁴ RABATEL Alain, « Cas de belligérance entre perspectives du narrateur et du personnage : neutralisation ou mise en résonance des points de vue ? », in *Linx*, n°43, Université de Paris 10 / Nanterre, 2000, pp. 103-121.

¹³⁵ MATHILDE Salles, « Anaphore associative et anaphore possessive. René Daval; Pierre Frath; Emilia Hilgert; Silvia Palma. Les théories du sens et de la référence. Hommage à Georges Kleiber », in *Res per nomen*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2014, p. 611.

son propre discours potentiel aux travers d'un discours du personnage principal (Teldj) : « *la représentation imagine ou anticipe un discours qui pourrait être produit* »¹³⁶. C'est ce que Roulet appelle discours représenté échoïque *autophonique*¹³⁷ reproduisant implicitement le discours objet passé du narrateur-premier présenté comme hypothétique, imaginaire et émanant de circonstances énonciatives étrangères à un point de vue potentiel :

Autrui, ce n'est pas seulement l'autre, l'interlocuteur, le tiers délocuté, c'est aussi une certaine part du moi, ou, du moins, *un certain rapport de soi à soi*, dans le passé (proche ou lointain), dans le futur (proche ou lointain), dans la construction imaginaire de mondes possibles, dans la construction de postures énonciatives que le moi se représente, mettant en scène/à distance les contradictions, les mensonges, les repentirs, les doutes, les hypothèses, etc. de ses *alter ego*.¹³⁸

I.1 D'une société à une narration schizophrénique

L'absence de réalisme avec lequel le récit est traité dont sa narration pour le moins spéculaire confirme que la civilisation moderne algérienne souffre d'une forme de schizophrénie sociopolitique appelée aussi « *psychose ethnique* »¹³⁹ (1965) dont les symptômes fondamentaux seraient : la *Spaltung* « fissure » qui établit dans les années 1990S, entre les parties d'un seul organe : (« le peuple »)¹⁴⁰ une lignes de séparation distincte, entre algériens tout court et islamistes qui aura pour effet de décider des tournants pris par notre protagoniste Teldj :

C'est pour cela que Teldj n'a jamais cessé de boulinguer à travers le monde : d'abord en tant que championne du 400 mètres haies. Ensuite comme chercheuse en littérature érotique arabe ancienne, non sans danger dans une société fondamentalement rétrograde et réactionnaire sous l'effet d'un narcotique terrible : l'islam superstitieux et violent. (p.221)

Et la « dissociation » dont la survenue reposerait sur des facteurs socioculturels type de cette société algérienne complexe ayant été soumise à des processus d'acculturation violents et massifs lors de la colonisation française mais aussi des expansions qui la précédèrent (romaines, espagnoles, ottomanes, etc.) : « *L'individu moderne apprend à être schizophrène au contact de sa société-culture et de ses modèles schizophréniques.* »¹⁴¹

Ainsi, les symptômes de cette dissociation sociétale sont toujours accompagnés de signes manifestes de désorientation de l'individu. Mais ce qui est étrange est la

¹³⁶ ROULET Eddy, FILLIETTAZ Laurent et GROBET Anne, *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*, Berne, Peter Lang, 2001.

¹³⁷ *Ibid.* Pour évoquer les hallucinations dont souffre le narrateur-second Teldj.

¹³⁸ ROSIER Laurence, *Le Discours Rapporté, Histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1999.

¹³⁹ Le terme a été forgé par Bleuler Eugen (1911) à partir des mots grecs « fendre, cliver » et « esprit ».

¹⁴⁰ En se référant au peuple algérien comme décrit par le narrateur dans le récit.

¹⁴¹ DEVEREUX Georges, *Normal et anormal*, Paris, Gallimard, 1970.

façon dont décrit le protagoniste Teldj cette incapacité du peuple algérien de s'orienter, de se repérer dans ce mouvement moderne du XXI^{ème} siècle :

Égoïste... Mais très vite Teldj se reprenait. Faisait demi-tour. Volte-face ! S'en voulait d'être si dure avec un pays, un peuple, un état dont l'Histoire avait été jalonnée par les invasions, les conquêtes coloniales ou impériales, les colonisations religieuses, les guerres stratégiques, les guerres intérieures, les guerres civiles plus ou moins. Un pays qui avait été tout le long de dizaines de siècles une véritable passoire pour tous les empires, les corsaires, les caravanes nomades yéménites, les Ottomans pirates, les Français de l'Empire, les histrions, les fous de Dieu, les... Un peuple enfoncé dans une souffrance et une mélancolie millénaires. (p.196)

De sorte que cette discontinuité ethnique est à l'origine même du trouble de la relation avec la réalité, et des troubles de l'identité ou de la conscience de soi chez notre protagoniste Teldj, ainsi que des troubles des relations intersubjectives (donc de la communication) causées par ce viol subit à l'âge de six/sept ans et qu'elle dément même : « *Peut-être plus encore que le viol (réel ou imaginaire) à l'intérieur du four [...]* » (p.133) ; et des perturbations spécifiques de son activité mentale, en particulier le délire et les hallucinations dont elle souffre :

ce comportement à la fois rigoureux et adorable de son grand-père maternel, ce maniérisme des chats, cette obsession de la vieille servante, cet aveuglement farfelu de sa propre mère, ces hallucinations qui arrivaient dans sa tête comme des flashes violents, cruels et fulgurants, la ramènent à ce fantasme du petit marabout planté sur une plage déserte où elle se faisait déflorer par elle ne savait quel mâle brutal, sale, hirsute et nauséabond, en présence d'un vieux Nègre censé être le gardien des lieux, elle se sentait vite envahie par l'envie de rentrer à Alger, même si son allergie qui la frappait chaque printemps (et parfois pendant l'hiver ou l'été, selon !) était – pour elle – une vraie souffrance. (p.115)

I.2 De la schizophrénie du personnage principal Teldj

I.2.1 Qu'est-ce que la schizophrénie?

Selon Eugène Bleuler (1911), la *schizophrénie*¹⁴² (littéralement, esprit fendu) est une scission de l'esprit ou une perte d'unité du psychisme qui se caractérise chez le patient, par une impression d'être assailli d'informations qu'il ne peut ni intégrer ni filtrer. Il en découle une impression de confusion et un retrait dans les échanges sociaux, annonçant une personnalité comme morcelée par la démence précoce.

I.2.2 Du personnage schizophrène

Teldj, en quelque sorte prédisposée à la schizophrénie dans un milieu culturel algérien complexe ou en cours de transformation rapide, est fréquemment désorienté, et ne pouvant embrasser l'ensemble de cette production culturelle diverse et

¹⁴² Le terme proposé en 1911 par le psychiatre suisse Eugène Bleuler, et qui tire ses origines de deux racines grecques, *schizo* et *phrénia*, qui signifient respectivement « scinder » et « esprit ».

amalgamée, elle tente de résoudre ses désorientations en extrapolant à partir d'expériences passées.

En somme, notre protagoniste continue à se comporter en 2013 comme si elle était en 1988, ce qui la réduit à opérer uniquement avec des souvenirs. Comme errant dans des illusions qui, selon le narrateur-premier, ne faisaient que la désorienter jusqu'à l'épuisement :

Mchounèche : souvenirs des étés 1992, 93, 94. Teldj constamment obsédée par le souvenir de sa mère décapitée dans le jardin de la clinique Debussy, se disant l'Histoire est toujours cruelle et revenant résider plusieurs fois dans l'année à Mchounèche, comme une sorte de pèlerinage qu'elle devait faire pour honorer la mémoire de sa mère qui avait toujours aimé cette maison magique. Et tous ces flash-back répétitifs de son enfance ! et qui finissaient par l'épuiser. (p.99)

Mais aussi l'ambivalence, dont fait preuve notre sujet-parlant, puisqu'elle va avoir à l'égard de mêmes objets des sentiments et des attitudes contradictoires et simultanés. Comme lorsque dans un certain épisode elle se mit à parler de ce « ventilateur » datant de l'époque coloniale qu'elle trouvait inutile qui « *ne faisait que tiédir l'atmosphère* » (p.13) mais qu'elle s'entêtait à garder intacte comme voulant garder intacte les souvenirs d'une époque meurtrie par les guerres mais bien « *pittoresque* » (p.13) selon ses propres dires :

Un jour quelconque, d'un mois d'août poussif et torride de cette année 2011 à Alger. La chambre à coucher est aérée par un ventilateur aux ailes gigantesques et de couleur vert pâle. Nuit moite. Le ventilateur pittoresque et séquelle de la période coloniale (elle s'entêtait à ne pas le remplacer par un climatiseur moderne, disant à ses amis, « ce ventilateur fait partie du patrimoine national et de l'histoire coloniale ! Vous êtes cons ou quoi ? ») ne faisait que tiédir l'atmosphère, quand le coucher du soleil plaque sur les murs de la chambre [...](p.13)

Mais il y a également les propos du personnage principal au deutéragoniste Nieve qui montrent clairement, en dehors de la volatilité des lieux dans le roman, que le point de vue interne renseigne aussi sur un détail assez inédit : Teldj tombe lentement dans une névrose obsessionnelle, mais le lecteur reste sidéré par le fait que cette dernière est consciente de cette affreuse métamorphose. Teldj est lucide à son ingression irréversible vers un autre univers, celui des illusions, de la folie, des hallucinations, des obsessions, etc. :

Et puis quoi toute cette vie qui à trente ans me semble très longue m'hallucine et me vrille avec ma façon d'être de provoquer de n'en faire qu'à ma tête avec toutes ces maîtresses disparates et éphémères toute cette passion pour des amantes aussi instables et insatiables que moi-même [...]. (p. 293)

Hallucinations confirmées par le narrateur-premier lorsqu'il évoque l'incident du coq que Teldj cru voir sacrifié par une magicienne le jour où la gouvernante fatma décida de faire venir une guérisseuse pour convenir au caractère nymphomane dont souffrait, sa tante Malika.

Incident qui n'eut jamais lieu selon le narrateur-premier (exorcisme inexistant):

Il ne manquait plus que ce sacrifice du coq noir ! Et il fallait (selon les hallucinations de Teldj, parce qu'il n'y eut jamais, en réalité, de sacrifice du coq noir que Sidi Hacène avait fini par offrir à l'un de ses amis ouvrier agricole et qui avait fait le maquis avec lui) que l'horrible magicienne qui s'était munie d'un couteau à la lame étincelante, allât maintenant jusqu'au bout de son geste – éclair transcrit dans la conscience de l'aïeul et dans l'inconscience de Teldj, sa petite-fille. (p. 100)

Ou encore quand dans le VII chapitre (en deuxième partie) Teldj avoue n'avoir jamais parlé à Nieve après qu'elle l'ait croisé un matin dans l'ascenseur de l'immeuble où elles habitaient :

Un matin en allant au travail Teldj rencontra Nieve dans l'ascenseur. Elle la reconnut d'emblée. Elle n'osa pas lui avouer qu'elle lui parlait souvent et qu'elle monologuait avec elle. La trouva encore plus jolie qu'elle ne l'avait pensé en l'épiant de sa terrasse. (p.187.)

C'est là que la paralipse narrative en I^{ère} partie garde tout son sens : elle crée le suspens qui maintient le lecteur dans l'expectative, et qui ne va être élucidé qu'en dénouement de récit hallucinant dans une lettre écrite et comme adressée aux lecteurs par Teldj, en XII^{ème} chapitre.

Toutefois cette schizophrénie va au-delà du simple souvenir vaporeux et vague, la forçant à se forger un vécu avec un personnage qu'elle n'a jamais rencontré peut-être. Elle se crée ainsi un monde fantasmagorique autour de cet Nieve si proche mais tellement inaccessible, associant du coup la « *préfocalisation* »¹⁴³ (restriction du champ modal) et la « *paralepse narrative* »¹⁴⁴. Nous avons, dans les extraits suivants, un condensé des différents portraits que dresse la narratrice-personnage de Nieve :

Teldj se disant : « Bon, c'est vrai, c'est mieux comme ça, une femme seule, c'est mieux que cette horde de mecs vivant dans une hygiène douteuse et un désordre incroyable (et ce banc infâme et boiteux qui avait les entrailles dehors !) avec cette voisine au moins la terrasse est très propre et le jardin suspendu bien entretenu mais elle est espagnole ; pire, elle est andalouse... avec cet accent elle est reconnaissable de loin. Yo soy mora y morena ils nous ressemblent trop ceux-là elle a une gueule d'Algérienne et donc elle doit en avoir tous les défauts pourtant je la trouve discrète et elle ne parle jamais au téléphone quand elle est sur la terrasse... Le problème c'est que c'est une très belle femme... Qu'est-ce que je fais ? Je lui sors mon castillano castizo ou ma lingua chusma des bas quartiers de Barcelone ? Je vais vers elle ou elle vient vers moi ? Ou je ne fais rien ?... » (p. 95)

Ou encore quand celle-ci évoquant un autre personnage secondaire « *Benji* »¹⁴⁵ Se trouvant dans une perspective extérieure par rapport à sa perception de ce

¹⁴³ GENETTE Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 52.

¹⁴⁴ « Altération concevables consistent soit à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire, soit à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble », in Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 211.

¹⁴⁵ Figure du fou dans le récit.

personnage qu'elle n'a jamais côtoyé, Teldj se perd en conjectures et tombe, de ce fait, dans la « *préfocalisation* » cas de figure correspondant au narrateur « non fiable » (« unreliable »)¹⁴⁶, le second au narrateur indigne de confiance (déformation des faits narrés) (« untrustworthy »)¹⁴⁷. Sans exclure la possibilité de cas de syncrèse qui met l'accent sur le son plutôt que sur l'image.

Ce qui fait qu'elle ne peut valablement parler des pensées de ce personnage qu'elle n'a jamais vu mais ayant tout juste entendu sa voix dont elle ne pouvait plus se passer, l'admettant à son père Salim :

Et Teldj : « Allons, Salim, très simple ! Très simple ! Mais c'est que je ne peux plus me passer de Benjy, d'Ali 1 et d'Ali 2... Ils font partie de ma vie... Ils me manquent... La voix de Benjy me manque dès qu'il s'absente... En l'entendant j'ai l'impression d'expier pour ce que je suis... J'expie pour lui et pour tous les autres enfants du monde qui jonchent les rues, les bordels et les mouroirs, partout !... (p.186)

Ici, nous avons aussi la paralepse narrative car la narratrice, sombrant dans l'obsession et le délire, submerge le destinataire et la deutéragoniste (« Nieve » !) d'informations dont la certitude n'a d'égale que leur évanescence au fil des récits :

Puis elle prit soudain un air inquiet et dit : « Vous savez... Cet enfant qui geint, qui pleure, qui rit, qui vocifère tout le temps... » Teldj la coupa : « Non, ce n'est pas un enfant, c'est un adulte... Il doit avoir quarante ans... Il s'appelle Benjy ou plutôt c'est moi qui l'appelle Benjy... C'est le nom d'un personnage d'un romancier américain que... » Nieve en fut stupéfaite. (p. 188)

¹⁴⁶ Sur ce point de théorie, que l'on nous permette de renvoyer à WAGNER Frank, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », in *Arborescences*, n° 6, 2016, pp. 148-175, URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/1037508ar>>.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 148-175.

I.3 Protéiformité et dynamique diégétique : Limite spatiale, mesure du temps, personnages et structure narrative bifurcatives.

Dans *Printemps*, trois narrateurs (théoriquement) se partagent le récit : l'un, anonyme (apersonnel) à caractère immersif : « je m'identifie au monde du personnage car je vois " comme » lui, et devenu « spectateur-personnage », je peux désormais m'impliquer complètement dans le processus filmique. »¹⁴⁸, jusqu'aux dernières pages (*non-représentation narrative*¹⁴⁹), qui raconte tout le récit et qui manifeste fréquemment sa présence par l'une ou l'autre incursion du discours dans l'histoire, alors le métadiscours autocritique devient par conséquent la marque distinctive du récit :

« On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique. »¹⁵⁰

Et puis, les deux autres qui sont les personnages-héros de ce roman et dont l'attribut premier est la prolificité dialogale. Convenons alors, de désigner le premier, le narrateur comme (N 1) et le deuxième, Teldj comme (N 2), quant au troisième, Nieve comme (N 3).

N 1 est un narrateur au premier degré : il relève d'un niveau narratif supérieur (d'autorité supérieure) à celui du protagoniste et du deutéragoniste de la fiction puisqu'il a le pouvoir de dire ces personnages alors que l'inverse est irréalisable : Partant du principe selon lequel « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit »¹⁵¹ N 1 appartient au niveau extradiégétique et relève de la non-représentation narrative utopique (le récit pure histoire) : « personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter d'eux-mêmes »¹⁵² :

Aussi, dans l'histoire qu'il relate, N 1 est représenté uniquement comme narrateur et non comme personnage de la fiction ; dès lors, il est une figure hétérodiégétique¹⁵³. Mais l'on s'apercevra, très vite, que N 1 fait une entorse au code narratif ou ce que Genette nomma « immutabilité statutaire du narrateur »¹⁵⁴,

¹⁴⁸ GILDAS Madelénat, *La focalisation caméra, le renouvellement du champ des visibles*, Poitiers, Université de Poitiers, 2012.

¹⁴⁹ Émile BENVÉNISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 241.

¹⁵⁰ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 : 252.

¹⁵¹ GENETTE Gérard, « Discours du récit. Essai de méthode », in *Figures I*, Paris, Seuil, 1972.

¹⁵² *Ibid.*, p. 241.

¹⁵³ Dubois Philippe, « L'énonciation narrative du récit surréaliste. L'identité du sujet et de l'objet couplée à la conquête du Nom. Vers une circularité de la narration », in *Littérature*, n°25, 1977, pp. 19-41, URL: <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1977_num_25_1_1132>, consulté le 11/07/2019.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 19-41.

puisque le narrateur premier déjoue de et/ou trahit l'invariabilité que doit postuler son message (à représentation fictionnelle ou narrative) en modifiant à tort son statut de narrateur ; ce qui donne au récit ce caractère déficient (allotope)¹⁵⁵ :

FLN lui ! Lui (le jumeau) s'était précipité sur la revue ou le magazine que mon père collectionnait ainsi que des livres et des journaux évoquant la guerre d'Algérie, dont la maison était encombrée !) Il avait donc admiré Abdessalem et Mimoun, le montagnard du nord de l'Algérie centrale [...] (p. 203)

Nous en saisissons que l'acuité isotopique du récit est mise en jeu par le narrateur lorsque celui-ci en rapportant les faits dans le 8^{ème} chapitre commet une erreur sémique et au lieu de dire : « *son père* » (p. 203.) dit « *mon père* » (p. 203.) en se référant à Pablo (le père de Nieve) :

FLN lui ! Lui (le jumeau) s'était précipité sur la revue ou le magazine que mon père collectionnait ainsi que des livres et des journaux évoquant la guerre d'Algérie, dont la maison était encombrée !) Il avait donc admiré Abdessalem et Mimoun, le montagnard du nord de l'Algérie centrale [...] (p. 203.)

Récapitulatif, ici la redondance de la troisième personne (elle) et qui devrait permettre de comprendre que c'est toujours la même personne qui parle est brusquement rompue et le sème « son » réfère au sème inchoatif « elle » donnant lieu à un énoncé allotopique, étant donné que les deux traits sémantiques fondamentaux (sèmes) se contredisent mutuellement, débouchant sur deux interprétations incompatibles. Cette rupture d'isotopie ou continuité sémantique d'un énoncé débouche, alors, sur une rupture du contrat de coopération liant narrateur-premier et narrateur-métadiégétique (N 3). Ce qui fait entrave à l'exigence isotopique de la narration et pourrait bien appuyer l'hypothèse du dédoublement interne du narrateur-premier. (Nous en reparlerons plus abondamment quand nous aborderons le concept du « double »).

Quant au deuxième narrateur (Teldj), N 2, il est le protagoniste de la fiction (il est donc intradiégétique) et il est toujours un personnage dans ses propres récits (puisque'il s'agit la plupart du temps de souvenirs ou de soliloques) ; N 2 est donc une figure homodiégétique.

Enfin, le troisième narrateur (Nieve), n 3, il est le deutéragoniste de la fiction mais contrairement à N 2, il est métadiégétique et son récit fait figure de narrateur homodiégétique.

¹⁵⁵ GENETTE Gérard cite les exemples célèbres de Lamiel, de Madame Bovary, de Tristram Shandy, les tentatives délibérément subversives du Nouveau Roman et de certains romanciers de Tel Quel (J.-L. Baudry). Plus discrètes mais d'un type semblable, sont les « métalepses narratives » décelées par GENETTE Gérard chez Balzac ou chez Proust (« mais il est temps de rattraper le baron qui s'avance », GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 243-246).

Nous pouvons dès lors dresser le tableau suivant où les deux narrateurs s'opposent diagonalement (et diamétralement) :

Niveau Relation	Extradiégétique	Intradiégétique	Métadiégétique
Hétérodiégétique			
Homodiégétique		N 2	N 3
Péridiégétique	N 1		

Tableau 1 : Le statut du narrateur dans le roman.

Nous en déduisons que cette rupture avec le modèle linguistique a fait que le narrateur filmique péridiégétique (concept développé postérieurement) devient le récit, la narration elle-même en tant qu'il est orienté¹⁵⁶, en tant qu'il est une activité qui sous-tend chaque fragment du récit filmique¹⁵⁷ :

Le Narrateur Initial, responsable de la totalité du récit est sans aucun doute plus enclin à l'omniscience, en vertu de son statut que le « narrateur second ». Ce narrateur second peut se réduire à un « je » relativement désincarné et orienté.¹⁵⁸

L'apport capital de cette théorie tient à ce que la narration cesse d'être un dialogue entre un « je » et un « tu » et se pose comme une orientation métadiscursive révélant d'autre « je » qui se veut à la fois le reflet et / ou un commentaire sur le récit de soi dénué de je / tu et qui est, par sa matérialité, monodirectionnel :



Figure 4: Narration multidirectionnelle

Nous faisons face, en quelque sorte, à un jeu de miroirs où le narrateur-premier a vu l'occasion de reproduire son contexte narratif (son histoire) discrètement, au sein

¹⁵⁶ METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 26.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁸ RABATEL Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, éd. Delachaux et Niestlé S.A., 1998, p. 146.

du récit et à l'aide d'un « *écran second* »¹⁵⁹ que nous expliquerons par ce passage à niveau multidirectionnel : (du je extradiégétique au je métadiégétique en passant par le je intradiégétique, et inversement) : « *Dès que nous racontons ce qui nous est arrivé (ou pourrait nous arriver), nous créons un personnage auquel nous nous identifions, et nous construisons une histoire, un scénario, une fable.* »¹⁶⁰

Ainsi, le miroir peut présenter un cadre dans le cadre qui reflète à son tour un troisième cadre, il peut servir à multiplier les regards, modeler l'espace, créer des effets de suspense comme il peut se présenter comme l'écran d'une autre narration lorsque la réflexion ouvre sur un monde autre¹⁶¹ jusqu'à parvenir à la forme d'un redoublement parfait dans lequel un récit se tisse à travers un autre récit ; une forme de circularité ou la boucle est bouclée (circularité : concept développé en seconde partie) :

Qu'est-ce que renonciation au fond? Ce n'est pas forcément toujours «JE-ICI-MAINTENANT», c'est de façon plus générale la capacité qu'ont beaucoup d'énoncés à se plisser par endroits, à apparaître ici ou là, comme en relief, à se desquamer d'une fine pellicule d'eux-mêmes qui porte gravées quelques indications d'une autre nature (ou d'un autre niveau), concernant la production et non le produit (...). L'énonciation est l'acte sémiologique par lequel certaines parties du texte nous parlent de ce texte comme d'un acte¹⁶².

L'écran second va correspondre, alors, au deuxième grand registre de renonciation narrative, la forme réflexive : le narrateur-premier offre, en quelque sorte, un portrait de lui-même ; et l'écran second passe ainsi du monde commenté celui du narrateur initial au monde raconté celui du protagoniste Teldj, pour donner lieu à un monde mixte où sera mis en scène le troisième personnage, celui de Nieve¹⁶³.

Ce qui fait que nous sortons de la focalisation à point unidirectionnel pour accéder à une focalisation interne multiple, ce que nommera Genette « *narration multifocalisée* »¹⁶⁴ procédé rare mais expliqué par l'échange de lettre entretenu par les deux personnages principaux (Teldj et Nieve) : un même événement est raconté selon des points de vue différents.

Mais ici le changement de point de vue est surtout le fruit d'un changement d'énonciateur, puisque les correspondants sont autant les pensées conscientes

¹⁵⁹ METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p.73.

¹⁶⁰ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1986, p.26.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 80-83.

¹⁶² *Ibid.*, p.20.

¹⁶³ Modèle de WEINRICH du *Tempus* (temps grammatical) partagé en deux groupes : Le groupe II (passé simple, imparfait, plus-que-parfait) domine dans le récit, dans tout ce qui est relaté (que ce soit par écrit ou en langue parlée). Le groupe I (présent, passé composé, futur) domine dans le monologue et le dialogue, les descriptions, les commentaires. Il convient donc à des situations où notre parole est une action, où nous sommes engagés, où le monde est discuté et commenté (BESPROCHENE Welt).

¹⁶⁴ Qui ne connaît pas un seul foyer de perception (focalisation) mais plusieurs.

qu'inconscientes du narrateur. Puisqu'à un moment donné de la narration, nous nous rendons compte que cet échange de lettres ne s'est jamais effectué, et ce qui le prouve sont en soi les propos même de Teldj qui avoua dans le sixième chapitre, sans bien mal, le désir qu'elle avait de communiquer avec cette voisine fraîchement débarquée de Madrid :

Et Teldj monologuant ou dialoguant avec Nieve ou soliloquant : Avec toutes ces guerres picrocholines et donc inutiles et perdues d'avance comme en Corée, en Indochine, à Cuba, en Algérie, en Irak, en Afghanistan, en Libye, etc. Car toute guerre est toujours une guerre perdue... (p. 88.)

I.3.1 La numérotation inexistante

Le premier segment textuel, dont il vient d'être question, est clairement autonomisé par les ressources péritextuelles : « précédé d'une indication chiffrée en caractères romains (« I ») et allant jusqu'au V^{ème} à la page 123 et à laquelle fait suite une page blanche non numérotée censé être la 124^{ème} page, est suivi d'un dispositif symétrique (« VI »). Le récit reprend donc à la page 125, par laquelle commence la deuxième partie (p. 125-) ; et dès cette reprise il est manifeste que la situation narrative a changé, d'un discours hétérodiégétique a-focale à un discours à focalisation multiple :

Comme ce type que j'ai surnommé Ali Visage de cauchemar et que je découvris, c'est-à-dire cet homme qui avait été atrocement torturé, mutilé, émasculé d'une façon odieuse, en passant devant la morgue. Je vis cette chose, ce magma, cette boursoufflure se traîner à la façon d'un crapaud ou d'un crabe. Me rappelant avoir été frappé – d'abord – non pas par ce cadavre qui bougeait, rampait et se tortillait d'une façon grotesque, [...]. (p. 125.)

Le phénomène le plus évident dans cette séquence analeptique (spatio-temporelle) est la modification du choix vocal, c'est-à-dire l'abandon du récit hétérodiégétique au bénéfice d'un récit homodiégétique. De plus, à cette rupture s'ajoute une mutation d'ordre modal, puisque à la focalisation « *polyfocalisé* »¹⁶⁵ sur le protagoniste Teldj succède un récit exclusif et « *monofocale* »¹⁶⁶, alternant passages (notamment descriptifs) en focalisation externe et séquences en focalisation interne sur les différents personnages (Ali Visage de cauchemar, Salma sa femme, son frère, etc.) :

Je ne sais pas pourquoi j'avais décidé, sur-le-champ, de lui donner ce pseudonyme d'« Ali Visage de cauchemar ». Pseudo qu'il assumera tout le restant de sa vie bousillée, écrabouillée. Et l'autre (mon propre frère que j'ai toujours détesté allégrement et avec qui j'avais rompu depuis belle lurette, c'est-à-dire depuis le décès de maman. (p.151.)

¹⁶⁵ Morcellement de la *situation narrative*, et fragmentation répétée de la parole de la narratrice.

¹⁶⁶ À focalisation interne, unicité du point de vue ou de la situation narrative.

Mais aussi sur quelques événements qui ont marqué l'histoire de l'Algérie entre mouvement pro-islamiste et émeutes de la faim (émeutes d'Adidas) en 1988, mais pas seulement puisque cela lui permet d'ouvrir une petite parenthèse sur d'autres espace-temps mythiques (Samarkand en 1018) : « *Ce qui fascinait chez Oulog Beg c'était son statut de vice-roi de Samarkand, seigneur de Transoxiane, petit-fils de Mohamed Targai dit Tamerlan. Mais Oulog Beg ne s'intéressait qu'aux mathématiques et à l'astronomie.* » (p.35.) ; en évoquant le nom de ce personnage historique qui est « *Oulog Beg* » (p. 153.) :

On voulait nous mettre ça sur le dos. Mais nous on savait qu'au départ c'était un coup monté par l'un des clans au pouvoir contre l'autre clan du pouvoir qui a utilisé des nervis pour créer des troubles auxquels se sont joints les jeunes chômeurs, les éternels oisifs, les casseurs patentés et les islamistes professionnels tous prêts à piller les magasins Adidas ou Arthur Martin ou Honda, ou... Et surtout on savait que cela allait déboucher sur une contre-révolution islamiste terrible et barbare, intégriste et théocrate... Cela ne tarda pas. Dès la fin 1990, la barbarie verte commença à déferler et à se déverser sur le pays... J'en oubliais ma passion et mes travaux pour Oulog Beg et ses 1018 étoiles. (p. 153.)

Nous jugeons (résolvons) donc que ce soudain passage d'une situation narrative à l'autre laisse à croire à un récit divisé entre segment hétérodiégétique polyfocalisé et segment à focalisation variante.

Puisqu'au court de cette lecture, nous en venant impérativement à nous demander quelle est l'origine de la voix et des perceptions : la même ou une autre que celle des 123 premières pages ?

Si l'on convient avec Gérard Genette que « *tout récit est, explicitement ou non, "à la première personne", puisque son narrateur peut à tout moment se désigner lui-même par ledit pronom "je"* »¹⁶⁷, comme dans l'exemple précédent : « *J'en oubliais ma passion et mes travaux pour Oulog Beg et ses 1018 étoiles* » (p.154.), l'hypothèse la plus probante serait que la narrateur-focalisateur de la première partie (I-V chapitre) continue à régir le récit sous couvert d'un anonymat de façade dans la deuxième partie et tout ça s'expliquant par le caractère rétrospectif de sa narration qui pourrait désormais nous éclairer sur les motivations, pensées et sentiments des autres personnages (comme ici ceux du père de Teldj : Salim.)

Aussi, la nouvelle séquence constitue une analepse (comme l'indique l'articulateur chronologique inaugural présent dans l'un des titres de chapitre du corpus (VI^{ème} chapitre) : « *NOTES DE SALIM AU SUJET DES ÉMEUTES D'ALGER. EN OCTOBRE 1988 SURNOMMÉES PAR LA PRESSE OCCIDENTALE : " LES ÉMEUTES DE LA FAIM "* ». » (p. 123.)

¹⁶⁷ GENETTE Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 65.

Par rapport à ce qui a été narré jusqu'à présent et ayant lieu postérieurement (en 2013) comme l'exposait le narrateur-premier au début du V^{ème} chapitre (clausule de la I^{ère} partie du roman *Printemps*):

Là où on ne parlait plus que de ce qui se passait en Tunisie, en Égypte, COUP D'ÉTAT EN ÉGYPTÉ. L'ARMÉE DÉPOSE LE NOUVEAU PRÉSIDENT ÉLU DÉMOCRATIQUEMENT ET COMMET UN BAIN DE SANG. AU MOINS 1 300 MORTS ET 5 000 BLESSÉS (AOÛT 2013), en Libye, à Bahreïn, en Irak, en Syrie. Certains pensaient que ce n'étaient que des émeutes, des révoltes ou des soulèvements puisqu'il n'y avait ni organisation, ni chef charismatique (justement !) ni aucune préparation. (p. 99.)

De ce fait, Au plan de la syntaxe narrationnelle, entre analepse première externe-complétive au plan de l'amplitude étant donné que le segment premier placé sur un point spatio-temporel antérieur aux événements troisième chapitre : « *MASSACRES ET CARNAGES EN ÉGYPTÉ. L'ARMÉE INVESTIT LES VILLES ET FAIT DES MILLIERS DE MORTS ET DE BLESSÉS (14 AOÛT 2013)* » (p.71.) d'où la permanence verbale du passé : « *pensaient que ce n'étaient que des émeutes* » qui selon Genette permettrait :

d'assurer une permanence verbale du passé pour informer le présent par son interprétation. Elle procède au premier chef du besoin de compléter l'information événementielle par un comblement motivant ou questionnant les actions et devenir que le texte narratif communique à son récepteur dans un ordre qui est censé être celui de leur occurrence dans le monde représenté.¹⁶⁸

Et l'analepse secondaire interne annonçant les modifications focales parvenues au sixième chapitre et évoquant une action de jeunesse du personnage secondaire Salim jusque là omise : à titre d'exemple l'aide offerte à Ali visage de cauchemar), il y a ainsi décrochement de la référence temporelle directement par rapport à la couverture temporelle centrale (« juin 2013 »), ou bien au second, au troisième, ou au nième degré par rapport à une anachronie première, seconde, etc.

¹⁶⁸ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, in COSTE Didier, *Analepse*, bordeaux, Université Bordeaux-Montaigne Emeritus, p. 2.

I.3.1.1 La séparation Alger / Madrid

La prise en compte du cadre spatio-temporel du roman ne permet pas seulement de distinguer des moments bien définis, mais également d'opérer une séparation nette mais très rapprochée entre Alger et Madrid. Tel le montrant les exemples cités dans le tableau ci-dessous :

Algérie	Espagne
Alger	Madrid
Fort taux d'immigration (recherche de travail)	Fort tau d'immigration (recherche de travail)
Certains jours, Teldj haïssait ses voisins encombrants et bruyants. D'autres jours, elle en avait pitié parce qu'ils étaient, quelque part, des « expatriés », mot à la mode et atténuant le malheur de ces immigrés venus en Algérie, à cause du chômage qui prenait de plus en plus d'ampleur dans leurs pays. En fait, ils n'étaient que des immigrés, donc quelque peu déplacés, un peu paumés, un peu arrogants, un peu racistes mais subissant, à leur tour, l'arrogance, le mépris, le racisme et parfois la haine de cette société dans laquelle ils s'étaient engouffrés en toute hâte, [...] (p. 10.)	Avant de venir s'installer en Algérie, Nieve avait suivi un stage, à sa sortie de l'École Centrale de Grenade, dans le métro de Madrid [...]. Elle allait s'asseoir sur le banc d'une station quelconque pour fumer fébrilement une cigarette, regarder les passants et les usagers (surtout des immigrés marocains, souvent des Berbères du Haut Atlas reconnaissables à leur faciès, à leur dégaine squelettique et dégingandée, à leur crâne rasé, à leurs valises en carton-pâte entourées de ficelles, de cordelettes et de Scotch de toutes sortes et de toutes les couleurs) (p. 251.)
Manque d'hygiène	Saccage
La troisième plaie dont souffrait Teldj, c'était le manque d'hygiène à Alger, cette ville où elle habitait. Cette ville qu'elle adorait jusqu'à la sublimation [...]. Mais elle était sale, surtout dans ses ruelles et venelles adjacentes aux grands boulevards, [...] (p. 193.)	Nieve restait donc là, assise sur un banc du magnifique métro de Madrid, dédié à la peinture universelle, [...], gagné par l'hallucination et le saccage. (p. 252.)
Attentats terroristes et émeutes	Attentats terroristes
Pendant les émeutes d'octobre 1988, à Alger ; et Selma, sa mère sauvagement égorgée par la horde verte des islamistes [...] (p. 189.)	les terribles attentats islamistes que commit le même GIA à Madrid en 1996 ; et de Londres, ceux de Piccadilly Station et de la Gare centrale fomentés le 7 juillet 2005, faisant 58 morts et 700 blessés. (p. 123.)

Tableau 2: Séparation spatio-temporelle Alger/ Madrid

Ce ne sont pas ainsi seulement des personnages qui se distinguent Teldj et Nieve, mais deux mondes (orient/occident) qui s'opposent en tous points et se font concurrence dans leur désastre. L'ancrage spatial fait jonction entre une Algérie comme la qualifia le protagoniste (Teldj) « *glorifié et mythifié* » (p. 241.) :

Ce que Teldj appelait le désastre algérien parce que le pays était riche mais dévoré et pillé par une classe politique, insatiable et corrompue et par une classe de nouveaux riches gloutons et obscènes dans sa façon de s'enrichir à coups de milliards de dinars. (p. 96.)

Et une Espagne « *monarchique* » (p.216.) et « *cocue* » (p.216.) à l'image de son peuple, un peuple politiquement trahi :

Franco est mort de sa belle mort, et c'est lui qui a organisé l'Espagne politique juste avant sa mort selon ses dernières volontés. Une Espagne monarchique ! Les funérailles de Franco ont été grandioses et le peuple a été cocu (ces peuples introuvables, comme tu le dis si bien !) (p.216.)

Un ratage politique, d'ailleurs, plaqué par l'un des personnage de l'histoire qui n'est autre que le père de notre deutéragoniste (Nieve) sur l'Algérie comme pour insinuer le parcours étrangement comparable connu par ces deux espaces distincts :

Il en a même gardé un grand ressentiment dû à la déception. Ce ratage dont tu ne cesses de parler toi-même et qui, de mon point de vue, fait partie du processus historique. Mon père a été très dur à ce sujet. Mais c'est son ratage personnel, au fond, qu'il plaque sur l'Algérie. (p.216.)

Les deux mondes justifient la séparation du livre en deux parties, dont l'opposition est sans cesse rappelée par les comparaisons opérées par le narrateur-premier ou par Teldj. Même si les découpages sont parfois anachronique voire anomiques à l'image du texte en soi.

I.3.2 Le discours sur soi à la troisième personne

Le narrateur raconte l'histoire à laquelle il a participé en qualité de témoin ce qui explique l'implicite du « je » narratif versait vers un « il » expéditif de l'information, ce qui expliquerait en quelque sorte l'emploi répétitif de la paralepse tout au long de la narration :

La paralepse, c'est-à-dire, à l'inverse, le fait de donner plus d'information que ce qui est permis par le mode dominant, par exemple une incursion dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe.¹⁶⁹

Cette dissociation de soi par les normes d'une collection de lettres commentées surtout à la première personne est ce qui prépare le lecteur à accepter et à croire aux fragments critiques hétérodiégétiques du récit, il la reçoit comme un dédoublement ou comme une « *figure paradoxale* »¹⁷⁰. Ce n'est plus le sujet de l'écriture de soi qu'il appréhende, c'est le marionnettiste qui tire les fils de ses figurines qui sont les deux personnages principaux de l'histoire (Teldj et Nieve).

La représentation de soi à la troisième personne est « *constitutivement déréalisante* »¹⁷¹. Cet effet déréalisant tient certainement au fait que, comme l'a analysé E. Benveniste, le *il* n'est pas vraiment personnel, à la différence du *je* ou du *tu* :

La forme dite de troisième personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une « personne » spécifique (...) La conséquence doit être formulée nettement : la 'troisième personne' n'est pas une 'personne' ; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la « non-personne »¹⁷²

Pour dire que ce n'est pas le « il » hétérodiégétique qui contient le « je » homodiégétique dans printemps mais l'inverse puisque l'hypothèse de Benveniste de la « *non-personne* »¹⁷³ prouve qu'il n'existe dans le récit que le « je » qui puisse être analysé ; ce qui correspondrait, à la rigueur, au cas de l'« *autoréflexion à la troisième personne* »¹⁷⁴

Et comme le mentionne Spielhagen, l'autodiégèse du récit autoréflexif n'implique en aucune façon que le roman ou le récit de fiction à la troisième personne ne puisse contenir aucun « je » : « *Parler de soi à la troisième personne,*

¹⁶⁹ GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Gallimard, 1972, p. 211.

¹⁷⁰ Où seule la situation d'énonciation permet d'identifier ce référent resté implicite : Teldj.

¹⁷¹ Qui met à distance les propos, et est typique du regard distancié, décalé que le narrateur-premier entretient envers toute forme de bonne conscience, chez son personnage Teldj.

¹⁷² BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 228.

¹⁷³ « Le pouvoir d'être soi-même comme un autre » expression explicitée par DESCOMBES Vincent (Directeur d'études), Paris, École des Hautes Études en sciences sociales, 1991.

¹⁷⁴ Quand un personnage dans le récit se parle à lui-même à la troisième personne du singulier, dans ce cas présent le « elle » référant au protagoniste Teldj.

*c'est malgré tout faire comme si l'on parlait d'un étranger, ou comme si un autre parlait de nous-mêmes ; voire osciller entre les deux »*¹⁷⁵

En plus de l'emploi du « je » autodiégétique pour raconter une histoire extra-hétérodiégétique, il s'introduit dans une focalisation interne, voire omnisciente. C'est en quelque sorte, la « relation (« personne ») »¹⁷⁶ qui régit, de manière à peu près constante, plus de la totalité du récit et qui oscille tout au long de la diégèse entre relation homodiégétique et hétérodiégétique :

Ni [de] détermination unilatérale, ni [d'] interdépendance, mais de simples *constellations* où tout paramètre peut *a priori* jouer avec tout autre. En d'autres termes, il s'agira de se demander comment et à partir de quel seuil s'effectue la bascule dans l'« a-vocalité » ou l'« a-modalité » (conçues comme systèmes dépourvus de code dominant clairement identifiable)¹⁷⁷

Ce qui fait que, dans la première partie (chapitre I, II, III, IV et V), et de loin la plus longue (pp. 6-145), la situation narrative repose sur une focalisation [...]. Il s'agit d'un récit hétérodiégétique focalisé sur la protagoniste (Teldj), ce dont nous pouvons juger dès l'*incipit* où le narrateur va jusqu'à s'introduire dans ses pensées les plus enfouies et par défaillance tomber dans ce que nous appelons la « *fictionnalisation inconsciente* »¹⁷⁸ (par erreurs, oublis, sélection, scénarisation, déformations), le narrateur a-vocale renvoie incontestablement, par « *intensité de l'information* »¹⁷⁹ au protagoniste (Teldj) :

En fait Teldj ne ressentait plus rien du tout. Elle faisait – maintenant – semblant. Elle ne pensait qu'à l'Algérie. Qu'à son appartement d'Alger. Qu'au fournil où... Qu'à sa mère qui... qu'à son père que... qu'au professeur Boucebsi dont... qu'à son ancien entraîneur Popov mais [...] (p.21.)

Freud avait, aussi, démontré que nous reconfigurons notre passé selon des procédures inconscientes de refoulement, de déplacement, de condensation, de « *souvenirs-écran* » (ouverture vers les souvenirs du passé).

Ce que fait le narrateur premier (autoréflexif) dans la première partie, puisqu'en refusant de s'assumer en tant que personnage principal de l'histoire (en tant que Teldj), il brouille constamment la pertinence de la forme narrative choisie et ouvre l'écran sur un point de vue « introversif » des faits ; et de là sur un doute systématique sur qui parle dans le texte ? : « *Dans la fiction, bien des choses sont dites sans qu'il y ait (fictionnellement) personne pour les dire, et le prisme à travers*

¹⁷⁵ GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Gallimard, 1983, p. 73.

¹⁷⁶ GENETTE Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 87-88.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁷⁸ Fictionnalisation de l'expérience vécue par le narrateur-premier.

¹⁷⁹ Un trop d'informations accordées au personnage auxquelles seul le narrateur devrait avoir accès.

*lequel le monde fictionnel se donne à voir peut révéler un égo qui n'est pas celui d'un locuteur mais bien d'un narrateur. »*¹⁸⁰

Doute qui porte à la fois sur l'exactitude des souvenirs, et sur l'accomplissement ou non de quelques faits (la mort de la mère, le viol, l'existence même du Dr Boucebsi : « *le professeur Boucebsi, lui aussi égorgé sur son lieu de travail par ses propres étudiants à la clinique de l'Ermitage* » (p.198.), ou encore sur les événements d'octobre 88, etc.) comme le prouve le passage suivant : « Je n'en sais pas plus que vous, moi ! Vous êtes trop pressés... Je suis dans le noir tout comme vous. Tout ce dont je suis sûre, c'est que je doute. Je doute ! » (p. 127.)

Un oubli qui ne devrait pas avoir lieu, puisque en tant que narrateur hétérodiégétique, N1 est censé accomplir « *rhésis et diégésis* »¹⁸¹. Il lui est assigné « *une focalisation externe avec paralipse presque totale des pensées* »¹⁸² ou faudrait-il parler de « *préfocalisation* »¹⁸³ : « *Vous êtes trop pressés... Je suis dans le noir tout comme vous.* » (p. 127.); et ce sont ces points de suspension et points d'exclamation : « *qui font infraction au choix vocal* »¹⁸⁴ et c'est à partir de cette contorsion perceptible que s'effectue la bascule dans l'« *a-vocalité* »¹⁸⁵ ou ce que nous avons précédemment appelé « *péridiégèse* »¹⁸⁶ puisque N1 est facilement confondu avec N2 qui contrairement au « *narrateur-premier* » doit être sujet à une focalisation interne et où le « *foyer de perception* »¹⁸⁷ doit aussi coïncider alors avec le champ de conscience du personnage principal Teldj. La déficience narrataire est alors expliquée par le processus d'anamnèse (en grec « *réminiscence* » est l'action d'évoquer des antécédents à travers un récit.)¹⁸⁸ ; retraçant l'histoire du sujet « *Teldj* » et provoqué par certains procédés de l'autoréflexif, comme dans le discours rapporté suivant :

Mon pays souffre de la malédiction coloniale, cinquante ans après son indépendance. Encore, aujourd'hui... Mon pays, mais c'est une plaie ouverte ! Une malédiction postcoloniale... Ce soulèvement qui se lève chez vous, mais nous l'avions fait il y a vingt-cinq ans déjà ! Vingt-cinq ans... Octobre 1988 – comme nous disons – a été quelque chose de terrible... On l'a fait... Mais pas moi, non pas moi... J'avais six ans... Mon père l'avait fait. Ma mère l'avait fait ce soulèvement d'octobre 88.. Il y a si longtemps... Nous étions seuls à ce moment-là, face au

¹⁸⁰ GALBRAITH Mary, « Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative », in Judith F. Duchan, Gail A. Bruder et Lynne E. Hewitt (éds.), « A Cognitive Science Perspective », in *Deixis in Narrative*, n°1, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1995, pp. 19-59.

¹⁸¹ Texte de personnage et texte de narrateur.

¹⁸² GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 85.

¹⁸³ GENETTE Gérard, *op.cit.*, p. 211.

¹⁸⁴ WAGNER Frank, « Parler et percevoir. Les fluctuations de la situation narrative dans La Femme changée en bûche de Marie NDiaye », in *Poétique* [En ligne], n° 150, février 2007, p. 217-237, URL : <<https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-2-page-217.htm>>, consulté le 11/07/2019.

¹⁸⁵ Ibid. p. 217-237.

¹⁸⁶ Sortie de la situation narrative et changement de focalisation, du rang de narrateur interne à narrateur externe (d'où le concept de la voix-off) comme pour déstabiliser le récepteur.

¹⁸⁷ GENETTE Gérard, *ibid.*, p. 43.

¹⁸⁸ WAGNER Frank, *ibid.*, p. 217-237.

pouvoir, face à l'armée, face à la torture, face aux islamistes qui attendaient dans l'ombre [...] (p. 122.)

À première vue, ce « je » (ex. mon pays) est responsabilisé de tout ce qui se passe dans le passage narratif ci-dessous : action ou plutôt non-action ; alors que le narrateur-premier ou initial ; narrateur usant d'un « discours représenté »¹⁸⁹ dont les personnages deviennent des sujets-objets pour ses multiples micro-récits (le récit de Teldj, de Nieve, de Salim et de bien d'autres sujets focaux.) ; un je implicite /personnage principal /narrateur à vision pourtant bien limitée, tel un observateur clinique :

Un « je implicite » qui narre en employant tout discours possible du « il » (discours direct, discours indirect, discours indirect libre, discours indirect narrativisé) tel un reporter des discours des autres. Le narrateur-premier raconte ce qu'il fait et décrit ce qu'il perçoit, mais cache en lui un narrateur, un narrateur visible et présent, à la différence du narrateur initial dont on a l'habitude de dire qu'il est invisible. À certains moments, le narrateur initial se dédouble à la fois en tant que narrateur visible et invisible.¹⁹⁰

Car compte tenu du code modal dominant, lui-même prédéterminé par l'adoption du code vocal extra-homodiégétique dans certains passages dits représentatifs, la narratrice-protagoniste n'a en toute rigueur pas pu avoir accès à un tel savoir, ainsi cette infraction au code modal dominant fait que les informations auxquelles accède le personnage principal Teldj restent les mêmes que ceux du narrateur premier alors que celui-ci devrait avoir accès à toutes les informations concernant le sujet focal. Comme dans l'exemple où Teldj parle dans ses confessions de son cousin Mehdi et elle dit bien Mehdi et non Kamel comme semblait le croire le narrateur-premier : « [...] se souvenant avec précision d'un autre de ses cousins éloignés (Kamel ? Mehdi ? Celui qui aurait espionné Salim au profit des tueurs du Gia » (p. 313.) ; et où elle confirme son passé de mouchard au profit de la Gia mais non seulement puisqu'elle le suspectait d'être mêlé à l'assassinat de sa mère :

un de mes cousins (Mehdi ?), c'est-à-dire ce mouchard (avait-il vraiment voulu donner Salim au FIDA, une annexe du GIA, le groupe d'intellectuels islamistes et terroristes sanguinaires chargés de liquider – souvent égorger – les autres intellectuels laïcs ? C'est ainsi qu'un interne en gynécologie assassina un jour sa... Doute !) [...] (p. 326.)

Ces mots de Teldj, surtout sa question posée : « avait-il vraiment voulu donner Salim au FIDA [...] » (p. 326.) avec insistance oratoire (prévalence des points d'interrogation), sont révélateurs d'informations importantes en sa possession et qui échappent au narrateur-premier.

¹⁸⁹ Discours autoréflexif et non discours rapporté.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 217-237.

Conclusion de la première partie

Dans cette première partie, il a été question de présenter les données recueillies qui nous ont aidées à nous prononcer par rapport à l'hypothèse que nous avons émises dans l'introduction de ce travail.

De prime abord, nous avons tenté de définir les termes clés pour éclairer le lecteur de ce travail.

Au départ, nous avons levé la relation qui s'établit dans le récit entre l'ekphrasis et le paratexte. Le plus important encore était de montrer les idées des grands théoriciens sur ce qu'était l'ekphrasis parce que l'ampleur de l'objectif et le domaine de l'imaginaire et du symbolique artistique sont tels dans le roman que s'est imposée la nécessité de définir la conception mythique du paratexte genettien entre (titre, intertitres, épigraphe, incipit et excipit) qui est sous-jacente à une telle méthode de lecture du péri-texte.

Le premier temps a consisté à procéder à un repérage des thèmes ou des symboles, voire des figures ou motifs lexicaux redondants, sinon obsédants comme la référence faite au chiffre six et au printemps qui coïncident avec l'élément mythique de l'éternel retour repris dans l'œuvre de Botticelli et à son tour ekphrassée dans l'œuvre de Boudjedra, *Printemps*.

La seconde étape du travail de lecture mythocritique, est passée par l'examen dans le même esprit des situations et des combinaisons de situations péri-textuelles dans le récit, ce qui a permis de repérer dans l'incipit et l'excipit du récit les unités significatives du mythe du re-commencement de l'Histoire à partir d'un faisceau d'indices dans l'examen des situations décrites dans les deux textes, ou même à partir de l'élaboration de la volumétrie du récit dit mythique et de son interprétation par nous lecteurs qui révèle l'existence, au cœur de l'objet, d'un « *récit modélisateur* »¹⁹¹, structuré et structurant.

Le point final a été posé, dans le second chapitre, par l'explication du double comme l'un des procédés auxquels recourt le narrateur à côté du paratexte pour expliquer le caractère mythique du récit.

Tout d'abord, et en s'appuyant sur les quelques principes narratologiques qui se réfèrent au concept de la narration péri-diégétique, nous avons tenté de faire la liaison entre les choix narratifs de l'auteur et de l'impact que cela avait sur son écriture jugée double.

¹⁹¹ Récit habité par un autre récit à caractère non exclusivement diachronique et à dimension intemporelle.

Puis, nous avons essayé de démontrer et à l'aide de l'hypothèse du texte schizophrénique que les trois narrateurs cohabitants dans le texte ne formaient qu'un et que le récit présent ressortait de l'autoréflexivité.

Par là, nous venons d'expliquer quelques notions qui vont appuyer notre analyse dans la seconde partie du travail.

Partie seconde :

**De l'impossibilité de l'utopie
concrète et du sentiment d'aliénation**

Chapitre I :
L'écriture du re-commencement

I. Le recommencement même de l’histoire dans le principe de la fractale textuelle : (voix-off, périchronisme et répétition)

Le concept même de la fractale en soi n’est pas la simple répétition de l’histoire mais son re-commencement puisqu’elle ne fait pas que se répéter mais commence une autre histoire en se basant sur le même schéma avec lequel a été construit le précédent biographe ; et sera à son tour modèle pour la création subséquente et ainsi de suite :

Les fractales sont définies de manière paradoxale, à l’image des poupées russes qui renferment une figurine identique à l’échelle près : « les objets fractals peuvent être envisagés comme des structures gigognes en tout point – et pas seulement en un certain nombre de points, les attracteurs de la structure gigogne classique. Cette conception *hologigogne* (gigogne en tout point) des fractales implique cette définition tautologique : un objet fractal est un objet dont chaque élément est aussi un objet fractal.¹⁹²

Comme démontré dans le schéma suivant, l’histoire est telle une dimension, dont la structure est invariante par changement d’échelle. Pour dire qu’elle ne réalise rien à nouveau sinon le fait d’une séparation qu’elle ne peut ourdir :



Figure 5: Fractale historique

¹⁹² MANDELBROT Benoît, *Fractales, hasard et finance*, Paris, Flammarion, 2009, p. 56.

L'auteur n'écrit pas l'histoire mais recommence l'histoire comme au vu d'un récit fantôme qui regarde la répétition dans l'écriture comme acte de « réaliser à nouveau »¹⁹³ pour penser l'actualisation à l'infinie du passé, du présent et de l'avenir qui redeviendra à son tour passé : « *Il s'agit là d'un rappel, d'une réplique, d'une riposte, voire d'une révocation des héritages. La puissance créatrice de la répétition tient toute entière dans ce pouvoir de rouvrir le passé sur l'avenir.* »¹⁹⁴

Une sorte d'économie ou de transmission du passé dans le présent qui inventerait une médiation capable à la fois de conjointre la triple temporalité de l'histoire (fiction principale, fiction secondaire, fiction bi-secondaire) et de fractionner ce fatalisme qui condamne l'avenir à la reproduction de ce qui est perdu mais à sa réinvention en un re-commencement. Et le narrateur-premier le démontre très bien en re-commençant l'histoire d'un père (le facteur) qui avait fait de la prison aux côtés de Sidi Hacène, dans celle de son fils Maurice Audin (messenger) qui deviendra à son tour courrier lors de la résistance du FLN à Alger :

C'est ce qu'on appelle l'Histoire équitable. Il avait été assassiné sous la torture, Maurice Audin, à petit feu. Mais il ne parla pas. Pas un mot, Niente de Niente, Nieve. Vingt-cinq ans. Frileux. Friable. Myope. Lui dont le père était facteur et qui avait passé quelques années à la prison militaire de Blida avec Sidi Hacène. Le monde est toujours petit, Nieve. Et Maurice, le fils du facteur, va devenir pendant la guerre un « courrier » (c'est-à-dire celui qui fait circuler la correspondance entre les personnes qui vivent dans la clandestinité. On dit aussi navette) pour la direction de la résistance FLN à Alger. Et c'est pour cela qu'il a été assassiné, lui le génie de la Mathématique. A vingt-deux ans déjà il dirigeait le laboratoire d'algèbre de la fac d'Alger... (p. 237.)

Mais ce qui est étonnant c'est cette expression usitée par le narrateur-premier dans le passage ci-dessus « *C'est ce qu'on appelle l'Histoire équitable* » (p. 237.) faisant allusion ici au principe même du « Re-nouveau » dans une Histoire qui ne fait que s'imbriquer donnant naissance ainsi à un nouveau passé ou à un présent passifié qui répète de l'ancien le commencement mais commence du futur, le début. Comme quand Teldj voit dans la Révolution tunisienne et égyptienne le recommencement des émeutes d'octobre 88 : « *Ah si seulement... Ils ne vont quand même pas nous faire un nouvel Octobre 88, à l'algérienne ? Ils... C'est le scénario algérien qui se répète...* » (p. 43.), propos tautologiques en soi puisque répétés par Teldj quelque peu après

¹⁹³ Re-commencer: « Reprendre quelque chose qui a déjà été commencé et qui n'est pas achevé depuis les premiers éléments, depuis les principes; continuer après une interruption. », 2. a) ca 1165 intrans. « se produire à nouveau » (Troie, éd. L. Constans, 9154 var.: recomencent li tornei); 1539 pronom. (Est.: ce mal se recommence comme par avant, Hoc malum integrascit); 1893 impers. (DG: il recommence à pleuvoir); b) 1560 intrans. « avoir de nouveau un commencement » (J. Grevin, Olimpe, éd. Pinvert, p. 312: Un an est jà passé, et l'autre recommence), in *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

¹⁹⁴ ENGÉLIBERT Jean-Paul et TRAN-GERVAT Yen-Mai, *La littérature dépliée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 37-47

dans le récit, ils ne font que soutenir ceux prononcés par le narrateur-premier dans la deuxième partie :

Elle passa plusieurs coups de fil à des camarades : « C'est quoi cette affaire tunisienne, les copains ? Et l'Égypte qui s'y met à son tour... Mais là aussi, c'est le scénario algérien qui se répète ? Non ? On attendait que ça bouge, mais là... C'est quoi cette affaire ? C'est pas le complot d'Octobre 1988, en Algérie ? C'est pas le scénario algérien qui se met en place ? Qui se reproduit chez eux ? C'est quoi, alors cette merde... » [...] (p. 50.)

I.1 Qu'entendons-nous par l'écriture du re-commencement ?

Selon Roland Barthes¹⁹⁵, c'est en tout mot l'écriture d'un présent voué à un infini recommencement, ce qui entraîne bien des phénomènes d'achronisation, et d'atemporalisation, affectant ainsi la valeur du temps représenté en dissimulant les moments présents, et en transformant la nature du maintenant. C'est aussi, cette écriture qui revient sans cesse à sa situation d'énonciation, et est fondatrice.

Pour dire que la narration même ne fait que redire ce qui a été déjà dit mais le redisant d'une manière autre que celle dont le dire fut dit en premier : « *Quelque chose commence pour finir [...]. Chaque instant ne paraît que pour amener ceux qui suivent [...]. [Q]uand on raconte [...] [o]n a l'air de débiter par le commencement [...]. Et en réalité c'est par la fin qu'on a commencé. »*¹⁹⁶

Aussi le principe du re-commencement, surgit dans le contexte spécifique de l'héritage des catastrophes historiques puisque le narrateur-premier nous dépeint cette héritage en collant le fondement même de la fractale sur les événements historiques connus par la ville de Chelef, anciennement appelée Orléansville ou encore El Asnam qui à chaque fois faisait de ces séismes (celui de 1954 et de 1980) la raison derrière le re-commencement d'une autre histoire, comme un re-nouveau après le chaos ou plus exactement la « *regenèse* »¹⁹⁷ après le chaos. Ville comme par hasard rebaptisée El Asnam mot signifiant « totems » en arabe : « *La ville qu'on appelait Orléansville à l'époque coloniale (rebaptisée en El Asnam en 1954, puis rebaptisée en Chelef après le deuxième séisme de 1980, certainement par superstition, El Asnam signifiant « Totems » en arabe)* » (p. 24.), pour signifier que tout reste éternellement stable et que ce qui est hérité du passé est agi par lui :

Relatant les deux terribles séismes. Celui de septembre 1954 et celui d'octobre 1980 qui ont frappé la même ville située en plein centre du pays, sur l'épicentre du séisme, exactement, et qui a porté plusieurs noms tout au long de son histoire chaotique (Orléansville. Puis El Asnam. Puis Chelef) [...]Le sol était jonché de verre pilé qui criblait les mains des sinistrés continuant à gratter la terre avec des instruments hétéroclites qu'ils ne connaissaient que trop bien et depuis très longtemps parce qu'ils ont été constamment menacés par la voracité et les chicanes

¹⁹⁵ BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1935.

¹⁹⁶ SARTRE Jean-Paul, *Œuvres Romanesques*, Paris, Gallimard, 1981, p.47-49.

¹⁹⁷ Regenèse: re-nouveau, re-commencement, réécriture de l'histoire d'après le modèle de la genèse.

des colons, les tremblements de terre, les sécheresses, les épidémies, les crues des oueds, les inondations mémorables, et toutes les calamités qui peuvent s'abattre sur des paysans misérables ou des villageois paisibles et très pauvres. (p. 158.)

Vers la fin du roman, dans le dernier chapitre (XIV^{ème}), nous trouvons cette seule et unique phrase, incomplète même : « *Puis, ceci...* » (p. 364.) : Et puis quoi ? Mais nous en déduisons que l'histoire est devenue machinale jusqu'au point de ne pouvoir faire que se répéter et que cela ne servait à rien de narrer ce qui est déjà raconté plus d'une dizaine de fois dans le roman.

Aussi, dans le récit répétitif le début conditionne la fin et la fin conditionne le début. Ainsi, la fin est déduite par les lecteurs dès le début de sa narration et la fin en soi est un re-commencement ou le début de l'histoire suivante. Mais elle est aussi connue pour cause d'inexistence : elle est inexistante comme les chiffres de certaines pages, inexistante comme le deuxième personnage et inexistante comme l'inexistence de la paix dans ce monde à jamais en guerres, à jamais cyclique pour le narrateur-premier :

Elle devient lyrique face à l'invasion de son bureau par les rayons de soleil. Comme presque toujours, elle est en émoi. Emue. Passionnée par le monde et son désastre. Par ce XX^e siècle barbare qui a vu tant de grandes et petites guerres. Par la vie et ses retournements. Par les choses et leurs expressions. Par les hommes et leur folie. Par ces guerres microcholines donc et inutiles dont parlait Rabelais, déjà ! Toujours inutiles et perdues. Par ces invasions dévastatrices engagées par les grandes puissances mais vouées toujours à l'échec. Dévastatrices cependant. Imprimées à jamais dans la chair et dans la mémoire des peuples qui les subissent (200 millions de morts en cent ans). Mais pas dans celles des États, pas dans celles des oligarchies politiques. En cette saison d'hiver la lumière tardive bulle dans son cerveau. Elle effrite ses artères. Elle se sent comme poreuse. Se rend compte que sa vie est une suite d'énigmes et de hiéroglyphes indescritibles et illisibles. Code fabuleux, cependant. Lieu du vertige. De la naissance. De la mort. Déploiement circulaire de l'horizon orangé, entre pluie diluvienne et soleil grand et cru. Il pleut à nouveau. (p. 51.)

I.2 La voix-off et l'autorité du double (dyade) re-créateur (le narrateur péri-diégétique)

Selon Ann Mary Doane¹⁹⁸, la voix-off partage le ton, parti pris du narrateur racontant une histoire et ayant la fonction de présenter les personnages, le récit est alterné par des dialogues et une voix-off particulière, puisqu'elle circule à travers un certain nombre de personnages directement issus de l'univers du récit :

Représenter, projeter, s'identifier, référer, symboliser : la littérature est marquée par la duplicité. Auteur et lecteur semblent unis face au texte où ils cherchent d'autres soi-même, des ombres qui viendront refléter étrangement leurs images, des doubles qui combleront ou dévoileront un manque, des virtualités qui signifieront une plénitude toujours guettée, désirée, jamais atteinte. Les personnages, les lieux, les situations, vont s'entrecroiser, se répéter, s'opposer, laissant entendre, par ce dialogue, que pour avoir du sens il faut au moins être deux.¹⁹⁹

Péri-diégétique, le narrateur-premier dans *Printemps* n'intervient pas dans le déroulement de l'histoire mais peut appartenir à l'univers diégétique. Il est observateur extérieur à l'action mais reste à la frontière puisqu'il délègue ses pouvoirs aux deux « personnages doubles » de la diégèse : Teldj et Nieve.

La voix-off, n'a ordinairement aucune implication dans les événements qu'elle commente et, est extradiégétique, hormis dans ce récit, où elle devient intradiégétique dans certaines séquences narratives: elle permet d'exposer très vite la situation et les deux personnages principaux (Teldj et Nieve), de donner également des coups d'accélérateurs au récit en relatant des moments dont le récit peut faire l'ellipse sans nuire à la compréhension. Puisque nous remarquons que les informations données par le narrateurs-premiers seront répétées par les deux narrateurs doubles qui sont Teldj et Nieve. Ce qui fait qu'en première séquence (chapitre VI) en parlant de l'un des personnages historiques cités dans le roman (Ali Okacha), le narrateur-premier fait ellipse du surnom que les autorités françaises lui avait attribué (Alain Mimoun), ainsi que des raisons qui l'avaient poussé à rejoindre les camps français :

Immense champion, malgré sa fausse conversion au catholicisme par pur opportunisme, malgré son changement de nom francisé à outrance (il s'appelait Ali Okacha), malgré son rôle de collabo, traître et salaud et qui allait, pendant la guerre d'Algérie, défendre la France coloniale à l'ONU, avec sa tête d'analphabète, avec son apparence de paysan algérien des Hauts-Plateaux et madré, auquel on a mis un costume trop grand et une cravate qui lui servait à se moucher ! (p. 183.)

¹⁹⁸ DOANE Ann Mary, «The Voice in the Cinema: the Articulation of Body and Space», in *Yales French Studies*, n° 60, 1980, in JOST François et al., « Narratologies: états des lieux », in *Protée*, n°1, hiver 1991, URL : < https://constellation.uqac.ca/2340/1/Vol_19_no_1.pdf>, consulté le 7/11/2019.

¹⁹⁹ PREMAT Julio, « Le miroir de l'écriture : le double dans les romans d'Antonio di Benedetto. », in *Amérique : Cahiers du CRICCAL*, n°8, 1991, pp. 247-258, URL : <https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1991_num_8_1_1044>, consulté le 7/11/2019.

Surnom et raisons qui vont être annoncés en II^{ème} séquence (chapitre VIII) et en reprenant le même discours entrepris par le narrateur-premier en extradiégèse mais cette fois-ci par le narrateur-second sous forme d'échange de lettres en métadiégèse. Donc, en intradiégèse, le narrateur-second (Teldj) introduit un discours métadiégétique de Nieve sur les membres de sa famille : « *Nieve. Ajoutant : « Les soupçons de mon père vis-à-vis d'un amant réel ou supposé de ma mère. Leur divorce. Leur déchirement. La rupture définitive et le départ de ma mère pour Cuba nous ont tous les deux déstabilisés.* » (p. 224.), détruisant ou justifiant l'ellipse de la première séquence :

Pablo l'avait subtilisée à mon père, lui qui collectionnait, mine de rien, les documents photographiques de cette sale guerre algérienne. Photo sur laquelle trônaient à côté des ministres et des hauts fonctionnaires français, les larbins (algériens) habituels que l'on retrouve dans toutes les révolutions du côté du plus fort : il s'agissait du joueur de tennis Abdessalem, alors champion de France, Mohamed ou Ali Okacha (transformé en Alain Mimoun afin que le prestige français ne soit pas entaché par ses bougnouleries de noms bizarroïdes telles que Mohamed qui était son vrai nom à l'époque) ; champion de France peut-être d'Europe, voire du monde du 5 000 mètres ou du 10 000 mètres ou du marathon ou de quelque autre spécialité de course de fond ; coureur, c'est-à-dire fuyard, c'est-à-dire quelqu'un en constante fuite, en constante débîne, sortant de lui-même, fusant de son propre corps, de son propre être, à l'instar de Teldj qui l'aimait bien son Alain Mimoun, malgré sa trahison [...] (p. 238.)

De ce fait, les trois séquences narratives introduisent un personnage principal (Teldj) qui lui-même expose la situation de l'unité spatio-temporelle en décidant d'envoyer la lettre le 21 juin 2013: « *Le 21 juin 2013, Teldj envoya une lettre à Nieve* » (p.208.) de l'histoire qui est la même. En d'autre terme, on passe de la voix-off narrative à la voix-off narrante (double) celle de Teldj, intérieure basée sur la focalisation mentale : au juste, nous entendons ce que pense le personnage- narrateur; il reste muet, mais transfère l'autorité à son duplicatai (Nieve) : « *Nieve : « Je venais donc de me rendre compte (d'avoir la révélation ! Enfin, presque !)* » (p. 224.), qui raconte ou tout simplement transmet dans une immédiateté absolue des pensées, des perceptions, des événements à la troisième voix-off mentale omis d'être mentionnés par la première voix-off :

Et l'autre, le Alain Mimoun, pour qui Nieve avait une sorte de sympathie bizarre, de son nom véritable Mohamed Okacha, de son nom ancestral ou tribal ou familial, puisqu'il va le transformer en Alain Mimoun ; se dédoublant ainsi, se fissurant, se désagrégant. Mais gardant son épaisse moustache poussant dru et lui barrant le visage, symbole de la virilité arabe, de l'honneur arabe, celle-là ! Pour preuve cette moustache de son côté miso, macho... Comme une provocation permanente vis-à-vis des gaouris qu'il méprisait profondément parce qu'il était en butte à un racisme terrifiant ! dans le sein de cette mère (ou marâtre ?) patrie qu'il avait choisie par pur opportunisme au moment où dans son pays les charniers où gisaient 45 000 morts commis par les troupes françaises en mai 1945 (les soldats sénégalais se sont déchaînés d'une façon horrible, coupant les membres des femmes pour les délester de leurs bijoux et à la fin leur enfonçant leur baïonnette dans le vagin) n'avaient pas encore fini de pourrir [...] (p. 243.)

Ce qui fait qu'à un moment donné, nous ne savons plus qui détient les vraies des fausses informations reléguées par le narrateur-premier en extradiégèse puisque celui-ci semblait même ne pas connaître ses propres personnages en supposant que c'était Teldj qui appréciait l'athlète (Ali Okacha) : « à l'instar de Teldj qui l'aimait bien son Alain Mimoun, malgré sa trahison [...] » (p. 238.) ; chose qui va être démentie par Teldj elle-même en intradiégèse : « Et l'autre, le Alain Mimoun, pour qui Nieve avait une sorte de sympathie bizarre, de son nom véritable Mohamed Okacha, de son nom ancestral ou tribal ou familial [...] » (p. 243.) ainsi, le discours est effectivement répétitif mais à chaque fois démenti par l'une des voix-off.

Ce qui fait que nous ne pouvons distinguer ce qui aura lieu de ce qui a eu lieu, ce qui ne fait que commencer de ce qui est sur le point de finir, ce qui s'est effectivement passé de ce qui « restera toujours virtuel »²⁰⁰. Comme quand le protagoniste (Teldj) s'invente cette histoire de correspondances.

Et puis, nous voyons les personnages rembobiner le même discours jusqu'à l'effacement même de la transition, aucune marque de ponctuation (les guillemets entre autres) ne laisse croire que la voix narrative est été changée :

L'Histoire aussi est trop petite, Nieve. Comment s'appelait-il déjà lui le petit joufflu poupin et binoclard venu à Alger d'abord pour emprunter de l'argent et pour avoir bonne conscience et dire en fait que la France avait bien eu le droit de torturer et de tuer en Algérie parce qu'elle était en guerre ! Pendant notre adolescence, il y avait la photo d'une délégation de collabos algériens qui allaient à l'ONU défendre l'Algérie française. Pablo l'avait subtilisée à mon père, lui qui collectionnait, mine de rien, les documents photographiques de cette sale guerre algérienne. (p. 237-238.)

Et enfin de ces trois discours à niveau diégétique différent, nous nous apercevons qu'il n'y a qu'un seul discours péri-diégétique, parfois paraphrasé et hésitant qui relève d'un même mouvement énonciatif, dans la mesure où le segment repris par la répétition ne peut jamais coïncider exactement avec la séquence-source celle de l'extradiégèse.

Ainsi, la répétition à l'identique est impossible, l'acte et la situation d'énonciation n'étant jamais reduplicables : le seul fait de répéter implique un changement de perspective énonciative puisque le narrateur-premier fait progresser le récit en alternant entre ce qu'il narre et dis-narre, ce qu'il se plaît à détailler ou mettre sous silence (élider) les informations en sa possession étant donné que narrateur-premier, protagoniste et deutéragoniste ne forme qu'une seule instance narratrice ; et que le répétitif se voit dans la perspective de l'accompli et inaccompli.

²⁰⁰ MARGOLIN Uri, « Of What Is Past, Is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative », in *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999, pp. 142-166.

Tout comme dans l'exemple, certes cette fois-ci uniséquentiel : (même référence spatio-temporelle) mais résumant la situation multi-séquentielle précédente :

Par politesse ? Par coquetterie ? Non, se dit-elle, c'est parce que je veux lui souhaiter la bienvenue dans mon pays dans sa propre langue en attendant de lui apprendre l'arabe qu'elle ne connaît pas ! Con mucho gusto. Elle s'entendit parler : « Bienvenue dans votre pays. » Nieve était confuse : « Désolée, je ne parle pas l'arabe... Mais vous... !! » Teldj : « C'est normal. Je l'avais deviné ! Chez nous les intellectuels parlent plusieurs langues... C'est le seul bon côté, la seule bonne séquelle (acquise ?) de la période coloniale... » Nieve trouva le discours de sa voisine un peu trop direct, brutal et un peu trop arrogant, pour une première rencontre, dans un ascenseur. Puis elle prit soudain un air inquiet et dit : « Vous savez... Cet enfant qui geint, qui pleure, qui rit, qui vocifère tout le temps... » Teldj la coupa : « Non, ce n'est pas un enfant, c'est un adulte... Il doit avoir quarante ans... Il s'appelle Benjy ou plutôt c'est moi qui l'appelle Benjy... C'est le nom d'un personnage d'un romancier américain que... » Nieve en fut stupéfaite. Plus effrayée. Plus mal à l'aise : « Qu'est-ce que je suis venue faire dans cette horreur de ville ! » (pp. 187-188.)

Récapitulons, la première voix-off entamant son discours par la représentation et/ou réappropriation de deux questions oratoires posées par le personnage intradiégétique Teldj : « *Par politesse ? Par coquetterie ?* » (p. 187) raconte l'histoire signifiant un récit premier introduit par une deuxième voix-off intradiégétique reliée enfin par une troisième voix, elle métadiégétique introduisant un récit second, comme dans ce cas celui de Benny : « *Vous savez... Cet enfant qui geint, qui pleure, qui rit, qui vocifère tout le temps...* » (p.188.), et qui est amené par le dialogue faisant partie de la diégèse, c'est-à-dire, de l'histoire et de ses pourtours. Ce qui fait que l'identité des narrateurs réserve parfois des surprises qui leur confèrent une portée dramatique ou émotionnelle au-delà du procédé narratif qui peut paraître orchestrée.

I.2.1 Le sujet dyade : Image double et histoire double

« *Il y a deux femmes en moi* » ce que semble le narrateur nous dire aux travers de cette narration presque irréelle: « *Sans que nous y prenions garde, les personnages remontent du plus profond de nous et deviennent nos doubles.* » (P.-J. Remy (CRNA 198))²⁰¹. Le « Je » implicite lie, avec l'émergence d'une mémoire, le passé au présent « *n'avaient plus aucune conscience politique ou sociale du monde* » (p. 204.), le « *fabula* »²⁰² à l'« *in fabula* »²⁰³ :

Et les deux femmes déchaînées n'avaient plus aucune conscience politique ou sociale du monde, aucun rapport avec la réalité qui les cernait de toute part dans cet espace ouvert sur la lumière, le ciel, la ville prodigieuse et cette insupportable baie échanquée, ouverte sur ses 360 degrés. Presque obscène ! (p. 204.)

D'une certaine façon, le narrateur-premier se projette lui-même dans ses personnages (le protagoniste : « Teldj » et le deutéragoniste qui n'est autre que « Nieve ») auxquels il confie volontairement ses propres expériences. Car, à un moment donné, ou dans un « *désordre grammatical* »²⁰⁴ (comme démontré précédemment) le narrateur perd le fil de ses idées et se dévoile aux narrataires : « *Elles étaient donc condamnées à coexister, voire à coexister dans une promiscuité permanente* » (p. 206.), montrant ainsi la spiritualité des deux personnages qu'il incarne au fil de la narration, de ce « *Soi-même* » consubstantiel de ces « *Autres-Moi* » créés à sa propre image et personnifiant, perpétuellement, ses souvenirs et constituant, ainsi, la résurgence d'un passé colonial : « *Mais ici le peuple ne parle pas anglais ni français ! Dis-moi pourquoi. Malgré tout tu souffres du complexe colonial et même impérial ! Parce que pour toi et tes semblables, le néo-colonialisme et l'impérialisme n'existent plus !* » (p. 206.) auquel il reste éternellement attaché sans pouvoir s'en délivrer :

Le narrateur ne peut se trouver ou mieux se connaître que dans "l'Autre" qui porte des traits communs. "L'Autre" étant comme l'extension du "Moi", sa présence est constamment ressentie. De ce fait, il n'y a pas un "Moi" supérieur ou unique, puisque la dualité consiste à être soi-même tout en devenant un "Moi" autre.²⁰⁵

²⁰¹ ROMERO CARMEN Molina, « Double langue et création littéraire », in *Imaginaire & Inconscient* [En ligne], n° 14, février 2004, p. 189-204, URL : <<https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-2-page-189.htm>>, consulté le 11/07/2019.

²⁰² ECO Umberto, *Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979, 315 p.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Un désordre qui reflète le désordre psychique (troubles mentaux) des trois narrateurs.

²⁰⁵ Haddad Élie et Meyzie Vincent, « La littérature est-elle l'avenir de l'histoire ? Histoire, méthode, écriture, à propos de : Ivan Jablonka *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014, 333 p., in *Revue d'histoire moderne & contemporaine* [En ligne], n° 62-4, avril 2015, p. 132-154, URL : <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2015-4-page-132.htm>>, consulté le 11/07/2019.

En fait, le narrateur individuel (narrateur-premier) veut concevoir des narrateurs pluriels en qui il puisse se sentir vivre d'une vie identique répétitive et pourtant modifiée (reformulée ou modelée), se transformer lui-même par le biais d'une inter-rétroaction ; procédés techniques fusionnel exprimant donc la figure du divers, et révélant la multiplication d'un singulier en pluriel :

Le sens se révèle dans sa totalité et sa multiplicité. Le Moi est référentiel à l'Autre. Le Moi se constitue par rapport à l'Autre. Il en est le corrélatif. Le niveau auquel l'Autre est vécu situe exactement le niveau auquel, littéralement, le Moi existe pour le sujet.²⁰⁶

Aussi, dans le récit présent, le « Je » du narrateur-premier est relié à l'Autre et le « Moi » se trouve toujours dans la « duplicité » du passé/présent :

Dans la plupart des romans autobiographiques, une sorte de dissociation semble se produire parfois à des moments quelconques du récit : le pronom Je semble dénoter une autre personne, qui porte le même nom, et qui est « identique » au personnage narré au sens où un homme est identique à lui-même toute sa vie. Mais cette nouvelle instance - le scripteur - s'exprime fréquemment au présent, présente un point de vue nouveau sur le monde ou sur l'histoire racontée, porte des appréciations sur son passé, possède un savoir que n'avait pas le personnage qu'il était. En un mot, il apparaît différent du point de vue psychologique, ce qui explique parfois la distance temporelle qui le sépare de son moi passé [...] » (Rivara 2000 : 158).

Le « Je-Moi » du narrateur-premier reproduit par « l'Autre » n'est « *qu'un pronom de l'imaginaire, qui donne accès à ses propres personnages* »²⁰⁷. Chez lui, Teldj se perçoit souvent autre qu'elle n'est, ou elle est vu à travers sa propre conscience et celle des autres. De ce fait, c'est en peignant le portrait de Teldj que le narrateur nous présente un de ses autres doubles « Nieve » qui peut se voir attribuer un savoir, des appréciations, un point de vue différents de ceux du narrateur-premier, et différents d'un moment à l'autre de l'histoire, qui séparent les deux instances, double du narrateur-premier. Et c'est donc en nous racontant les habitudes quotidiennes de Teldj ou ce qu'il appela « *ses bains de soleil quotidiens* » (p. 166.) : « *Chaque jour, Teldj découvrait une partie plus grande de ce corps de femme qui prenait son bain de soleil à la même heure, à cause certainement de la déclinaison différente du soleil, en ce mois de juin magnifique.* » (p. 166.) ; que le narrateur-premier introduit le portrait de Nieve :

Puis elle s'installait au beau milieu de sa propre terrasse et faisait tout pour se faire remarquer par la « baigneuse ». Peu à peu, Teldj découvrit tout le corps et tout le visage de sa voisine. Une brune aux yeux noirs et ardents (una mora y morena !) aux cheveux noirs, à la peau blanche et à la silhouette élancée. (p. 168.)

²⁰⁶LACAN Jacques, *Le Séminaire I*, Paris, Seuil, 1977, p.61.

²⁰⁷MÜLLER Hélène, « Miroir et mémoire. La deuxième personne et l'autobiographie : Trame d'enfance de Christa Wolf et Enfance de Nathalie Sarraute », in *TRANS-* [En ligne], n°8, juillet 2009, URL : <<http://journals.openedition.org/trans/307>>, consulté le 27/04/2019.

Il s'agira alors d'une « copie de copies » (répétition de la création) puisque Nieve n'est que la copie d'un « je » narrataire (le narrateur) et narrante (Teldj) réduit à l'état d'une conscience anonyme.

Outre, si nous accolons les confidences épistolaires de Teldj : (hallucinations, doute (viol, mort de la tante Malika, décès du professeur Boucebsi, etc.), états « *cyclothymiques* »²⁰⁸ (maniaco-dépressifs), obsession de la démence, fièvre, insomnie, cauchemars morbides (l'incident du coq), hantise du sommeil léthargique et de la mort, violentes céphalées, évanouissements, irritabilité, sensation de la présence de l'autre, sentiment d'être persécuté par l'autre, surestimation de sa personne), nous pourrions, facétieusement, conclure non à un « rhume printanier » : « *Été ? Hiver ? Époque de la mousson ? Elle ne peut ou ne veut pas préciser. Pas au printemps dans tous les cas, car c'est la période la plus aiguë de son rhume ! Reste dans le vague. Une sorte de flou qui la caractérise depuis son enfance.* »²⁰⁹ (p. 37.) Mais à quelque « psychose aiguë », par exemple, à cette variété que définissent les psychiatres et dont les syndromes pourraient correspondre : « *la bouffée délirante polymorphe* »²¹⁰ chez le personnage Teldj décrites par le narrateur-premier en plus de deux pages comme allergie fuyante et coriace :

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...comme si cela avait un intérêt quelconque. N'est-ce pas (aussi) cette image de la tante Malika écartelée et inondée par le sang du coq noir pendant le rite auquel elle aurait assisté alors qu'elle était une adolescente venant soigner un rhume allergique et coriace et fuyant – aussi – avec sa mère, le terrorisme et la barbarie islamiste des années 1990, pour se réfugier à Mchounèche pendant de longues périodes, et qu'elle avait transformée, grâce à une fabulation malade et hystérique, en sang de coq ou de chèvre, avec toute cette histoire compliquée (mais complètement imaginaire, selon le professeur Boucebsi qui l'avait soignée après la tentative de viol) de mausolée bâti au milieu d'une plage, qu'elle ne savait même pas situer, coupant toute perspective, gênant la ligne de la mer constamment surchargée d'oursins noirs, avec cette histoire de folle – la femme du Nègre et gardien du marabout – qui serait morte il y a longtemps, toujours selon ses dires ? Avec aussi des images de sa propre défloration à l'intérieur du mausolée obscur où brillait la flamme d'une chandelle rabougrie et surchargée en même temps de cire coagulée dégoulinant de plusieurs cierges énormes autour de la surface ronde et plate ? Avec aussi, toujours selon elle, ce Nègre qui la regardait, à travers la lucarne,

²⁰⁸ « La cyclothymie ou personnalité cyclothymique est une forme (atténuée) de troubles bipolaires. Elle correspond à l'existence pendant au moins deux ans au moins la moitié du temps de nombreuses périodes de quelques jours ou semaines pendant lesquels des symptômes hypomaniaques (humeur excessive mais atténuée par rapport aux symptômes maniaques) sont présents et de nombreuses périodes pendant lesquelles des symptômes dépressifs sont présents dans les critères d'une dépression majeure. », in GUT A., « La personnalité cyclothymique », in *L'encéphale*, n°3, juin 2006.

²⁰⁹ « La bouffée délirante (BD) est un état psychotique aigu transitoire caractérisé par un délire à thèmes polymorphes, souvent accompagné de troubles hallucinatoires multiples, survenant brusquement chez un sujet jusque-là indemne de troubles psychiques. La bouffée délirante se traduit par un état psycho-pathologique aigu avec l'apparition brutale d'un délire très riche en matière d'expressions et de thèmes. Le sujet est alors en totale adhésion avec ce qu'il vit. Ses mécanismes sont polymorphes avec : (Hallucinations, Illusion, Interpolation, Intuition.) », Valentin Magnan, 1866.

²¹⁰ CATTEAU Jacques cite ANTY Michel, *Psychiatrie à l'usage de l'équipe médico-psychologique*, Paris, Masson, 1975, pp. 27-33.

elle, la jeune fille mourant de plaisir et se vidant de son sang, etc. ? Certainement que la clé de cette affaire se trouvait là... Sinon, la coïncidence aurait été un peu trop belle, un peu trop tirée par les cheveux pour qu'on pût y croire, ne serait-ce qu'un seul instant, berné que l'on était, aussi, par la logorrhée de cette gamine (Teldj) au visage ravagé par la frayeur et l'effroi tombée vite dans la simulation et devenue intarissable elle, qui était, avant la tentative de viol, plutôt réservée, plutôt taciturne ! (pp.111-112.)

Le protagoniste « Teldj » perpétrait de part ces échanges épistolaires avec notre deutéragoniste une sorte de : projection instantanée du corps dans la vie courante. Car de par le changement de lieu et le mouvement le personnage principal s'imagine déjà dans le VII^{ème} chapitre (comme précédemment cité en I^{ère} partie) en train de faire conversation à Nieve. Cette projection de l'image est le premier degré du dédoublement spontané, et elle n'hésite point à l'admettre :

Un matin en allant au travail Teldj rencontra Nieve dans l'ascenseur. Elle la reconnut d'emblée. Elle n'osa pas lui avouer qu'elle lui parlait souvent et qu'elle monologuait avec elle. La trouva encore plus jolie qu'elle ne l'avait pensé en l'épianant de sa terrasse. (*op. cit.*, p.187.)

I.3 Du périégétisme au périchronisme

I.3.1 Qu'est-ce que le périchronisme ?

Les récits périchroniques selon Brian Richardson sont des récits dont les situations et les événements narratifs sont appréhendés du dehors ou du dedans, à leur début ou à leur fin, dans leur complétude ou dans leur progression, et portent les marques du sécant ou du non sécant, du téléique, de l'itératif, du multiplicatif, répétitif. Ajoutant que :

Il y avait à redire sur la temporalité narrative: sur les multichronies ou les hétérochronies, par exemple; sur la nature réversible, cyclique ou en boucle plutôt qu'irréversible et rectiligne de certains temps; ou encore sur le caractère curatif, tonique, paralysant, flétrissant de tel ou tel type temporel.²¹¹

Ce périchronisme abonde dans les récits programmatiques : (les récits d'événements virtuels enchâssés dans d'autres récits.) comme le journal intime ou le feuilleton médiatique et se base généralement sur l'inaccompli.

En quelque sorte, tout dépend de cette force extraordinaire d'actualisation temporelle dont jouit le narrateur-premier.

Il dispose d'un pouvoir de distanciation autoritaire démesuré par rapport à ce qu'il expose, quelle que soit, par ailleurs, sa commodité à être véritablement présent.

²¹¹ RICHARDSON Brian, «Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame», in *Narrative*, vol. 8, N° 1, 2000, pp. 23-42.

Il est donc bien ce « *maître absolu du temps et de l'espace* »²¹² comme dans cet épisode où il décide de s'effacer complètement :

Si je narre, (ou relate par écrit) un événement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà, comme narrateur (ou écrivain), hors du temps et de l'espace où l'épisode a eu lieu. L'identité absolue de mon 'moi', avec le 'moi' dont je parle, est aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux ! Si véridique, si réaliste que soit le monde représenté, il ne peut jamais être identique, du point de vue spatio-temporel, au monde réel, représentant, celui où se trouve l'auteur qui a créé cette image²¹³

Quelques séquences comportent ainsi une triple référence temporelle. Il y a premièrement une temporalité relative à l'extradiégèse (temps du narrateur-premier), c'est-à-dire aux actions et événements de l'histoire racontée. Ce qui fait que tout événement banal reflété dans l'œuvre acquiert une représentation sur un double niveau : « extérieur » et « intérieur » ; et inscrit le singulier (l'étrange) sous le signe d'un réalisme profond. Il s'agirait donc d'un « *idéalisme réel* »²¹⁴ capable de rendre douteux ce qui semble évident, laid ce qui semble beau, singulier ce qui paraît indifférent, et enfin utopique ce qui ne l'est pas.

Cette temporalité peut se présenter dans son autonomie, comme dans cet extrait (déjà cité) mais résumant le concept même du périchronisme et où nous remarquons que c'est en effet le narrateur-premier qui introduit la référence temporelle dans le VIIème chapitre : « *Le 21 juin 2013, Teldj envoya une lettre à Nieve* » (p. 208.)

Mais aussi deux autre temporalités relatives, elles, à l'intradiégèse et à la métadiégèse, introduites par les deux personnages comme démontré dans le tableau ci-dessous :

Extradiégèse	Intradiégèse	Métadiégèse
Narrateur-primaire	Narrateur- double	Narrateur- dédoublé
Fiction-principale	Fiction-secondaire	Fiction-bi-secondaire
Le 21 juin 2013	le 2 janvier 1992	La période franquiste

Tableau 3: Disposition temporelle

²¹² BAKHTIN Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.396.

²¹³ *Ibid.*, p.396.

²¹⁴ « “ Les Idées”. Dans cette configuration, le concret phénoménal dans lequel nous nous trouvons (la réalité des choses tangibles) s'oppose au monde des Idées qui est véritablement réel. », Platon.

Le repérage temporel est d'abord absolu (le 2 janvier 1992), puis cotextuel en métadiégèse (Franco est mort), mais il n'implique pas de référence explicite à l'acte producteur de cette épisode.

Et puis s'il offre bien d'une datation absolue (*le 6 janvier 1482*), le texte s'ouvre cependant sur un repérage contextuel qui, par le biais du nom *Franco* mentionné par Nieve : « *Franco est mort de sa belle mort, et c'est lui qui a organisé l'Espagne politique juste avant sa mort selon ses dernières volontés.* » (p. 216.), implique une référence explicite au moment de la narration : « *le régime politique de l'Espagne fondé par le général francisco franco, de 1936/1939 (guerre civile) à 1977 (premières élections libres durant le processus de transition démocratique), mort en 1975* »²¹⁵

Ainsi, le narrateur-double autoréflexif, figure de l'autorité dans l'intradiégèse raconte à la troisième personne une histoire qu'il connaît au moment de l'extradiégèse pour l'avoir vécue lui-même, double rétroactive du narrateur premier ou l'avoir entendue par les autres personnages, c'est-à-dire, en tant que protagoniste ou simple témoin :

Selon Salim, ce sont les gens et la rue qui se sont soulevés dans des manifestations-monstres dès le 2 janvier 1992, contre les islamistes qui avaient gagné le premier tour des élections législatives libres. [...] Toujours selon Salim, la société algérienne allait en payer le prix exorbitant, en connaissance de cause. (p. 208.)

Mais, projette dans l'histoire un autre « je » (Teldj), tel qu'il était au moment de l'histoire qu'il narre :

Toi, chérie ! À cause de ma colère et de ma déception je ne pourrai pas te dire que je t'aime car j'ai grandi pendant une période où l'islamisme barbare, cruel et inculte avait inoculé l'interdit absolu dans nos cerveaux et aboli la tendresse, la musique, le foot, oui le foot et même la consommation du... couscous ! (p. 208.)

D'où ce dédoublement du narrateur autoréflexif en deux instances : d'une part, nous sommes en présence d'un narrateur secondaire ou narrateur-narrant qui connaît tout de sa propre histoire, et même, hypothétiquement, de ce qui s'est passé entre la fin de l'histoire et le moment où il écrit (du degré zéro de l'écriture)²¹⁶, et qui a la possibilité d'intervenir dans le récit de son passé, nanti des connaissances acquises après la période de sa vie qu'il raconte : « *chaque répétition d'un incident, d'une circonstance, entraîne un déplacement temporel, le récit répétitif modifie la force du*

²¹⁵ BANDRÉS Javier et LLAVONA Rafael, « La psicología en los campos de concentración de Franco », in *Psicothema*, n°01, 1996, p. 1-11.

²¹⁶ BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 75.

répété (comme du non-répété) et paradoxalement présentifie tout en déprésentifiant. »²¹⁷

Et ici L'univers diégétique, donné d'ordinaire comme antérieur à l'acte de narration s'en trouve alors comme *présentifié*²¹⁸ comme dans ce passage extrait du même chapitre (VIII^{ème} chapitre) ou la narration est actualisée par l'adverbe « *depuis* » :

Je perdis ma mère, cette femme merveilleuse et étonnante (comme toutes les mères !) et devenais orpheline pour la deuxième fois. La première fois, c'était en juin 1989, lorsque j'avais été violée par un père de famille tout ce qu'il y a de plus inoffensif... Depuis je n'ai jamais pu aimer vraiment. Un vrai désastre. Définitif. (p. 210.)

Cette présence se fait même si vive, parfois, que la fiction secondaire n'y résiste pas, et se retrouve comme happée dans l'univers diégétique : (quand est-ce que cette lettre a été écrite ? Était-ce le 21 juin 2013 ? Où est-ce juste la date où elle fut découverte par le narrateur-premier ?)

Et de l'autre, un narrateur-double dont la vie, les aventures, les sentiments, l'activité nous sont contés et qui fait partie intégrante de la métadiégèse (l'histoire) :

Nieve répondant à cette lettre : « Chère toi. Mais je ne savais pas qu'il y avait eu des manifestations énormes pendant l'hiver 1992, contre l'arrivée des islamistes au pouvoir, en Algérie. Ça a été occulté. Mon père n'en savait rien... Teldj ! Je ne savais pas que ta mère... Je ne savais pas que l'Arabie Saoudite et le Qatar étaient des pays... Je pensais même... Je... Je... » (p. 214.)

C'est ainsi, que nous avons l'impression qu'extradiégèse, intradiégèse et métadiégèse se répètent, ce qui explique que le passé de la fiction principale et le présent de la fiction secondaire et bi-secondaire sont séparés par un espace infranchissable, qui bifurque à plusieurs reprises mais qui reste enchevêtré et rétrograde, tout est lié, le destin même des trois instances narratives est lié et présente des similarités douteuses qui font que les interférences temporelles entre les deux fiction secondaires et la fiction principale servent à donner au lecteur le sentiment de descendre dans le temps jusqu'à réintégrer l'extradiégèse, référence temporelle faisant allusion au 21 juin 2013, par le biais du mot « *quotidien* » (sans doute le journal quotidien de ce 21 juin 2013 :

Et au bout d'une demi-heure de temps, brusquement arrêtée ou attirée par le gros titre d'un quotidien que je n'avais pas encore déplié : LA FRANCE ACHETÉE PAR LE QATAR : LE PSG LES PALACES PARISIENS. LES CHAMPS-ÉLYSÉES. LES BANLIEUES. LE PRINTEMPS. ET QUOI ENCORE ? (p. 248-249.)

²¹⁷ GERALD Prince, « Périchronismes et temporalité narrative », in *A contrario* [En ligne], n° 13, janvier 2010, p. 9-18, URL : <<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-1-page-9.htm>>, consulté le 11/07/2019.

²¹⁸ « Rendre présent à la conscience ce qui est absent ou qui appartient au passé. », in *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

Et de là, nous en déduisons que tout se passe comme si l'écoulement du temps au sein de la fiction secondaire pouvait s'aligner sans heurts sur celui qui a cours au sein de la fiction bi-secondaire et par suite coller sur le temps de la fiction principale. Le lecteur semble alors se mouvoir exactement dans la même durée que celle qui affecte les personnages de la diégèse :

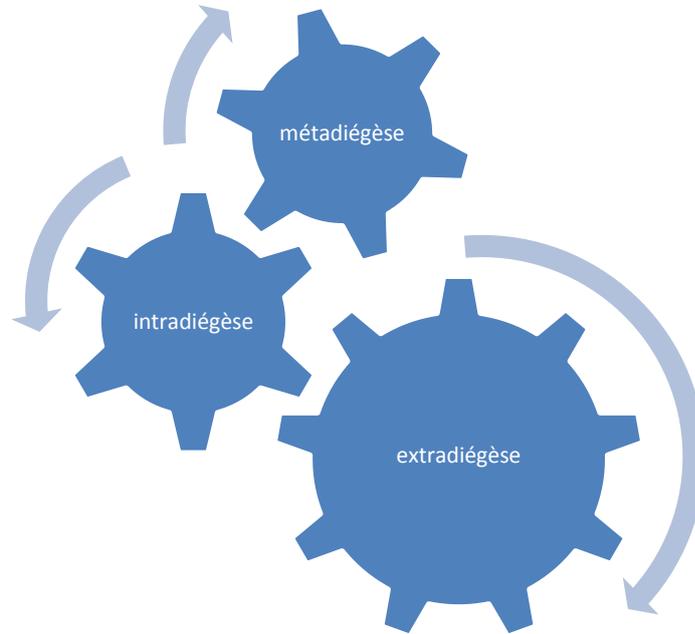


Figure 6: La circularité de la diégèse

Ce sentiment de dislocation de l'extérieur et de l'intérieur et de la dimension tragique de la dialectique du désir chez le narrateur s'est manifesté par ce dédoublement de l'extérieur narratif en un intérieur rétrospectif de l'intérieur actif, intégrant après coup et par dédoublement du rétrospectif un niveau métadiégétique représenté dès lors par le deutéragoniste (Nieve).

Chapitre II :
**À la recherche d'un re-
nouveau social en amour**

I. De l'utopie anarchiste ou de la dystopie

Selon Paquot Thierry l'utopie anarchiste ou dystopie est « *Un projet contraignant, totalitaire, irréfléchi, inconséquent, peu sérieux* »²¹⁹.

Dans le récit, nous remarquons que la conscience désabusée du personnage principal Teldj vit dans l'illusion d'un monde meilleur où l'être divin est un être parfait, qui compose le Monde à son image, et le tend vers sa perfection, refusant ainsi le nihilisme comme le dogmatisme.

Le protagoniste fléchit et ose créer une histoire d'amour à son image : interdite dans une société où les guerres tuent l'amour et où le regard de l'autre est décevant et intolérant mais reste néanmoins acceptable dans cette espace hors-espace qu'elle réinventait, qu'elle ressassait comme bifurquant du lieu réel Alger pour s'installer dans le non-lieu, l'irréel autrefois réel (Mchounèche).

Mais elle régresse au tragique quotidien en voulant vivre dans l'attente de l'événement historique : (Octobre 1988, séisme (celui de 1954 et de 1980) à Chalef, guerre d'indépendance, les deux guerres mondiales, etc.), et toute idéologie qui prétend transformer la vie : la révolution (le printemps arabe), et apporter le bonheur, n'est en fait qu'une illusion. L'expérience de la désillusion selon Yves Bonnefoy est donc décisive. Puisque la dystopie est en soi une utopie qui a abouti à la déception et au désespoir :

L'utopie est – comme le rapporte si bien Samuel d'après Eduardo Galeano – la ligne d'horizon que l'homme de bon sens ne confond pas avec les objets qu'il peut atteindre de sa main. Cette ligne fictive qui donne un azimut fiable à sa conduite (C'est pourquoi il n'est pas dérouteré lorsque, ayant fait un pas en avant, l'horizon recule d'autant)²²⁰

Car la désillusion implique la réflexion sur la mort, notamment parce que, paradoxalement, selon Ernst Bloch l'inconsistance est l'écueil inévitable sur lequel vient se briser l'utopie : « *s'il n'est pas possible de penser la mort en soi, on ne peut penser l'utopie qu'à la clarté des ténèbres.* »²²¹, étant donné que Teldj ne conçoit cette utopie qu'après la mort de sa mère Selma et y met fin par une mort, la mort de benji (figure du bonheur séquestré) : « *Plan fixe et silencieux de Teldj. Muette. Larmes. Benji est mort aujourd'hui.* » (p. 299.)

²¹⁹ THIERRY Paquot, « I. Utopie et utopies », in *Utopies et utopistes*, Paris, Thierry Paquot éd, « La Découverte », in *Repères*, mars 2018, p. 5-19, URL : <https://www.cairn.info/utopies-et-utopistes--9782707199607-page-5.htm>, consulté le 11/07/2019.

²²⁰ BRUN Frédéric, « Du sens de l'utopie », in *Multitudes*, n°75, février 2007, p. 1, URL : <http://www.multitudes.net/du-sens-de-l-utopie/>, consulté le 11/07/2019.

²²¹ BLOCH Ernst, *L'esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1920, in Jean-Louis Vieillard-Baron, « *L'illusion historique et l'espérance céleste* », L'Île verte, Berg International, p. 199.

Comme illustré ci-dessous : en rouge est représenté la phase de l'illusion et en bleu celle de la désillusion :

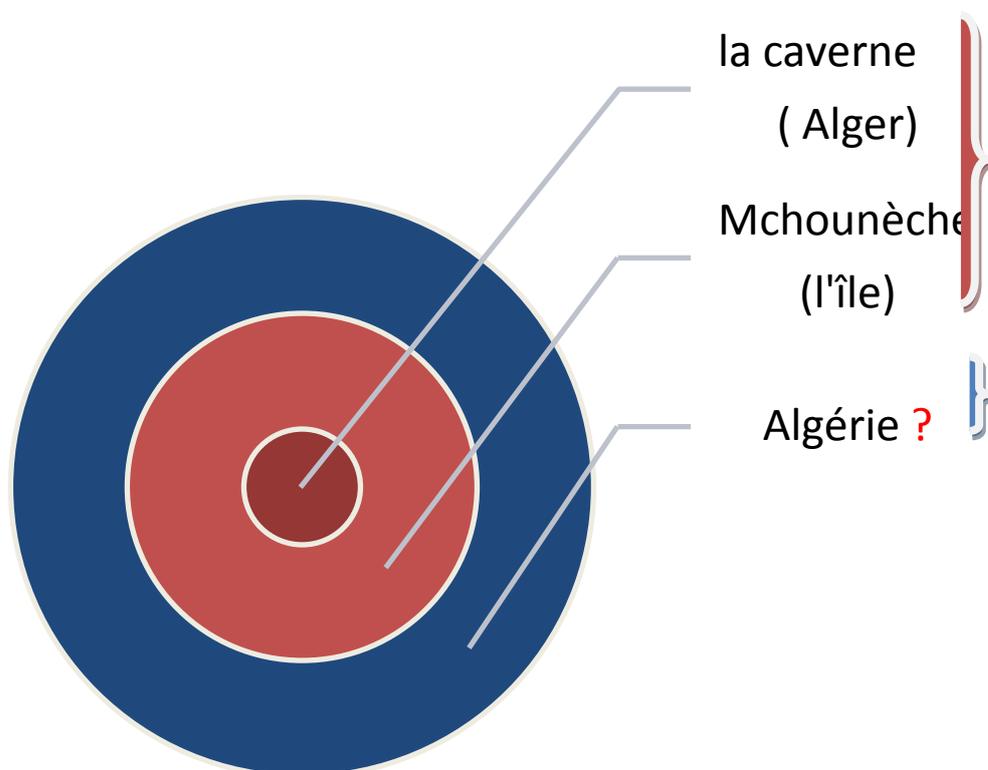


Figure 7: L'île du bonheur

Dans la pratique, la conscience utopique (retrouvée à Mchounèche) après avoir dépassé le stade de l'inconscient caverneux (du refus de soi) est traversée, et même divisée, par des divergences fondamentales, comme celle du politique et du social algérien, qu'elle exhibe sans parvenir, ni même chercher, à les résoudre et seulement en révèle les failles, les insuffisances et les manques :

Douloureuse, aussi, car l'homosexualité était et est toujours considérée comme une tare par la société. Un crime ! Bien qu'il y eût de plus en plus de femmes (en fait une si petite minorité. Dérisoire. Pathétique. Minable !) et d'hommes en butte aux menaces, aux insultes, aux quolibets et obligés souvent de se cacher ; qui déclaraient franchement et publiquement leur tendance particulière mais les tabous étaient bien là. Bien ancrés dans une société retardataire, donc rétrograde et surtout hypocrite où l'aspect régressif de l'islam continuait à ramper, à plaire au plus grand nombre, à la foule ignare, analphabète et sûre d'elle-même. (p. 130.)

C'est sans doute la raison pour laquelle elle se présente sous la forme d'une question laissée sans réponse, et comme maintenue en suspens : « *puis ceci...* » (p. 312.), car, de la manière dont cette question est posée, il est tout simplement impossible d'y répondre : où va notre société ? Qu'arrivera-t-il à ce monde ? Car hormis la référence à un éternel recommencement de l'Histoire, il y a aussi la référence faite à l'illusion historique semblant protester l'existence de

quelconque évolution politico-sociétale puisque l'Histoire en se répétant fait indubitablement échouer l'utopie : (l'Algérie ?).

I.1 Qu'est-ce que l'utopie ?

L'utopie, selon Deleuze, bien loin de parler d'autre chose, en entraînant vers un ailleurs qui n'existe pas, ou vers un avenir qui resterait à mettre en œuvre, ramène au contraire au plus fort de l'actualité, au « *Kann sein* »²²² d'Ernst Bloch, son « peut être » qui affecte d'une certaine dose d'incertitude les convictions de l'heure et des lieux fait et les fait bifurquer :

Bien loin d'être en rupture par rapport au réel, elle correspond à ce qui, à même le réel, fait défaut, dont elle offre, comme pourrait le faire un tirage photographique, une version en négatif, une version au sens le plus fort du mot « critique ».²²³

En ce sens, on peut parler d'un réel de l'utopie ou de ce qu'appelle Thomas More d'eutopie : « *du grec εὖ eu-* (« bon »), *et τόπος, τόπος* (« lieu »), *signifiant donc « le lieu du bon »*²²⁴ Une affirmation de la vie à thèse explicitement anti-pessimiste. Ce qui correspondrait au concept de la « *dianoïa* » : « *pensée discursive qui distingue l'opinion de la science, du réel, du tangible* »²²⁵, et de la « *noésis* » : « *la contemplation des essences éternelles, du Beau, du Vrai et du Bien "en soi"* » chez Ernst Bloch dans le « *Mythe de la caverne* »²²⁶ : « *il appartient à "l'éveillé" d'éveiller les endormis et de les tirer hors du royaume des ombres qu'ils prennent pour la réalité, au risque d'y perdre la vie, comme Socrate.* »²²⁷ ; Principe de l'homme éveillé qui rejoint l'idée dont sont soutirées à même les fondements du récit présent, et à totalité contenues dans l'épigraphe du roman : « *Les hommes éveillés habitent le même monde.* » (p. 5.)

Pour dire que dans le récit, le protagoniste qui plus est Teldj dément le rêve et incarne en un lieu « Mchounèche » le centre de l'éveil, ses aspirations et ses refus absolus, avec comme arrière fond la confusion et l'obscurité, en réunifiant la totalité de la cosmologie, de l'« *ontologie* »²²⁸ à l'histoire, au rêve, à l'illusion (nous faisons ici référence aux hallucinations subites par le personnage principal), à l'idéal, voire à la folie (bouffée délirante), avec peut-être comme seul dénominateur commun quelque chose comme une référence à l'irréalisme.

²²² Terme signifiant peut-être

²²³ MOREAU Pierre- François, *Le récit utopique, droit naturel et roman de l'État*, Paris, PUF, 1982.

²²⁴ BLOCH Ernst, *L'esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1920, in Jean-Louis Vieillard-Baron, « *L'illusion historique et l'espérance céleste* », *L'Île verte*, Berg International, p. 199.

²²⁵ *Ibid.*, p. 199.

²²⁶ *Ibid.*, p. 199.

²²⁷ *Ibid.*, p. 199.

²²⁸ « L'ontologie dans son sens le plus général s'interroge sur la signification du mot « être ». « Qu'est ce que l'être ? », l'être entendu comme étant, les catégories, l'être comme vrai, l'être par soi, le devenir », in Franz Brentano, *Aristote : Les diverses acceptions de l'être*, Paris, Vrin, 1992.

Teldj nous pousse dans le troisième chapitre à nous intéresser aux joies d'un ailleurs, mais celles d'un ici, d'une Mchounèche emplie par le Tout, et représentant le tout. Elle éprouve le réel, l'utopique grâce à la rencontre, un certain après-midi, d'un lieu, d'une saison « (MCHOUNÈCHE, ÉTÉ 92) » (p. 59.) et de l'accueil de son être :

Elle regardait le chat qui humait son ombre et se déhanchait à l'intérieur d'un espace rétréci par la chaleur. Il ne fallait pas se mettre surtout du côté des murs criblés de chaux épaisse, sillonnée de mille fêlures torturant la matière quasi invisible. Il ne fallait pas, non plus, se mettre au milieu du patio car l'on risquait de griller parmi les odeurs d'abricots séchés, de menthe sèche elle aussi, de concentré de tomate semi-gélatineux (ou en train de moisir pour avoir plus de saveur et plus de teneur, dans de vieux bacs en bois rectangulaires), de viande salée et poivrée plus que de mesure, séchant sous un soleil de plomb et suspendue à trois ou quatre cordes à linge diagonalement superposées et conférant à l'espace, ainsi trituré, des formes inhabituelles d'enchevêtrement, de démantèlement et de mise en scène cinétique de ce même espace, comme décuplé maintenant, trituré, divisé, découpé en plans superposés créant des formes géométriques quasi abstraites et étonnantes. (p. 59-60.)

Nous sommes interpellés, dans ce chapitre car nous percevons quelque chose d'original, et même d'originel, des formes suscitant un « hap »²²⁹ de l'inhabituel des formes chez le personnage (Teldj) par la qualité de sa réaction : « *le village qui offraient un spectacle magnifique* » (p. 60.) Elle aperçoit :

trois ou quatre cordes à linge diagonalement superposées et conférant à l'espace, ainsi trituré, des formes inhabituelles d'enchevêtrement, de démantèlement et de mise en scène cinétique de ce même espace, comme décuplé maintenant, trituré, divisé, découpé en plans superposés créant des formes géométriques quasi abstraites et étonnantes. (p. 60.)

Et si nous sommes conscients après un moment du soigné de l'écriture («*enchevêtrement, démantèlement, superposition* ») du soleil, un peu de verdure, de couleur et d'odeur :

Mais c'était surtout les abricots, séchant à même les toits en tuile dans tout le village qui offraient un spectacle magnifique, ces fruits fauves coupés en deux, dénoyautés et recouvrant l'horizon, à l'infini. Avec cette odeur, ce parfum. Ce ton sur ton couleur de l'abricot et couleur de la tuile rouge... (p. 60.)

C'est que le travail du langage eutopique consiste à collaborer avec le réel, dans ce cas précis, avec le visible afin de le révéler en lui offrant une nouvelle forme, celle d'un passé voulant renaître, re-commencer.

Teldj remonte à l'âge des premières sensations : « *Cet été 1992, à Mchounèche, Teldj avait treize ans, lisait les romans d'Alan Sillitoe : La Solitude du coureur de fond et de Peter Handke : L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty.* » (p. 59.); qui lui donne tout, le ciel et la terre, comme à un émerveillement

²²⁹ Quelque chose qui arrive.

primitif, dont la cause est le simple fait de s'éveiller et de découvrir autour de soi un monde et rebelote : « *Les hommes éveillés habitent le même monde.* » (p. 5.) En l'absence du passé, ou du souvenir de la mère qui la hante, elle redore le « moment présent », qui est tellement culpabilisant.

Par exemple, dans ces phrases de Teldj qui suivent le passage que j'ai cité au début : « *comme décuplé maintenant, trituré, divisé, découpé en plans superposés créant des formes géométriques quasi abstraites et étonnantes.* » (p. 60.) ; Le topos commence à se transformer par le mot « comme », qui permet à la fois à l'esprit de Teldj de revoir le visible à sa manière dans l'épisode où elle parlait du chat de son grand-père (Sidi-Hacène), en associant, par le jeu lumière/ombre, le visible à l'invisible grâce à la vérité de la comparaison et à la collaboration entre le visible et la vue (l'illusoire) : « *Aussi : les mouvements du matou, occupé à se débarrasser de son ombre qui le suivait, le happait depuis que le soleil avait dépassé son zénith [...]* » (p. 60.)

Comme si l'ombre agrippait le chat ou du moins ce qu'en fût le signe : « *le happait depuis que le soleil avait dépassé son zénith* » (p. 60.)

Ainsi, en parlant de ce *Printemps* qui expire en une saison d'été : « *(MCHOUNÈCHE, ÉTÉ 92)* » (p. 59.), Teldj fait revenir le passé, le re-commence, salue les choses avec sa vision : « *Elle regardait* » (p. 60.) et non pas avec les images du lieu ou la vision présente du narrateur-secondaire (Teldj), l'irréel, l'utopique s'approfondit étrangement, en devenant, pour ainsi dire, plus que réel. Ce qui la mènera potentiellement, en fin de récit, au point de départ : « *Puis ceci...* » (p. 312.)

I.2 Hétérotopie : Du territoire de l'intime

I.2.1 Définition de l'hétérotopie

Selon Michel Foucault, les hétérotopies peuvent se définir comme « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ». Mais aussi comme lieu « en train de se faire » selon Michel Agier.

On peut aussi bien parler de l'avoir lieu du sujet effectif dans l'altérité, comme s'il s'agissait d'un re-commencement absolu du lieu :

Une sorte d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.²³⁰

I.2.2 De l'Île de MORE à El-Jazaïr de Boudjeda

Selon l'étude de Patricia Birman et Jérôme Souty sur les hétérotopies, nous comprenons que le protagoniste (Teldj) vivant à l'intérieur d'un espace informel et auto-établis (réel) tente de le reconfigurer en fonction de ses intérêts et de ses valeurs et au travers d'agencements spécifiques, le transformant finalement, et malgré tout, en lieu de vie en commun.

Cette espace, initialement projetés comme « *hétérotopies absolues* »²³¹, devient en définitive vie espaces de vie dont les normativités spécifiques s'avèrent plus alambiqués et parfois plus épisodiques que prévu.²³²

Comme le confirme la conférence « Des espaces autres » donnée par Michel Foucault au Cercle d'études architecturales de Tunis le 14 mars 1967, il s'agit de regarder ces formes sociales algériennes de la spatialité comme l'effet d'un monde globalisé, extraterritorialisé chez Ali en : « *espaces précaires* »²³³ (la création d'espaces d'extraterritorialité régis par des lois d'exception.) ; fondée sur la notion d' (asile, refuge, « invasion », etc.)

La personne qui nous revoie à un espace claustal, empreint de réclusion et de stagnante sociétale et nous renvoyant une image absolument négative du quotidien algérien.

²³⁰ FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. » Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, pp. 46-49.

²³¹ *Ibid.*, pp. 46-49.

²³² BIRMAN Patricia, SOUTY Jérôme, « Vous avez dit hétérotopies ? », in *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 3, mai 2013, p. 7-10.

²³³ FOUCAULT Michel, *Ibid.*, pp. 46-49.

Puisque l'Alger de Teldj, lieu réel, concret et établi ne s'oppose pas par essence au lieu irréel, virtuel, projeté, honnis, rêvés ou fantasmés.

Il se constitue plutôt à travers les relations établies avec Mchounèche. Car nous remarquons facilement les transformations qui y ont eu lieu, nous en citons dans le tableau ci-dessous que trois à figure d'exemple :

Alger	Mchounèche	Transformation
Mère absente	Mère présente	Et Teldj disant à sa mère : « Maman, viens me débarrasser de ton chat... Il est vraiment fou ton chat, maman ! » Elle se souvenait très bien de cette année / Fin de l'été et début de l'automne ? Avant ou après l'assassinat abominable de sa mère ?
Cousin Mehdi (membre du GIA)	Petit cousin innocent et farceur	Je finis donc par me retrouver à Mchounèche, le refuge absolu et la matrice de toutes nos vies. Qu'elle (la police) allait incriminer le Parti, le Syndicat. de son cousin (le traître ?). Qui aurait donné des informations sur la vie clandestine de Salim, lorsqu'il dirigeait les GLD (Groupe Laïque de Légitime Défense) d'Alger pendant la période du terrorisme islamiste ? (p. 308.)
Rhume printanier	Guérison	« Teldj se souvient encore aujourd'hui de ces jours merveilleux passés à Mchounèche où elle venait pour soigner son rhume » (p. 86.)

Tableau 4: Du lieu miroir (Mchounèche)

Ainsi, et selon les données du tableau inscrit ci-dessus, Mchounèche fonctionne comme un miroir pour Teldj (lieu du permis) : où les membres de sa famille peu communs pouvaient se montrer aux autres, mettre en scène un quotidien (ré) inventé mais gardé ce caractère de l'épisodique, du temporaire utopique.

Comme un archipel bien existant mais reclus du monde (de la ville, du centre : Alger) :

Et il n'appelait la ville où il avait exercé toute sa vie (Constantine) que par son nom romain Cirta ! Il avait toujours partagé sa vie entre Constantine et Mchounèche, son village natal et aujourd'hui le lieu de sa retraite. Mais malgré toute cette agitation joyeuse qui régnait dans la maison sous l'œil à la fois débonnaire et vigilant de Sidi Hacène, il y planait un air de suspicion, de méfiance. Le terrorisme qui ravageait le pays, et la guerre entre les forces de sécurité et les islamistes étaient occultés. Nul n'y faisait écho. Dès qu'un journal traînait avec sa Une sanglante sur tel ou tel attentat, tel ou tel assassinat, il était confisqué subtilement par Selma, par Sidi Hacène, par Salim ou par Malika. (p. 65.)

Car nous pouvons être témoins de libertés orchestrées ou en quelque sorte transposée dans un des personnages du récit-second : Malika (la tante de Teldj).

Une femme plutôt libre pour cette société un peu trop rétrograde et conservatrice, une femme qui voguait sans préjugés à ses passions et à ses libres amours :

Elle était fascinée par son propre naufrage et se moquait des nombreux prétendants qui venaient la demander en mariage, alors qu'elle avait plus de quarante ans, à son pauvre père qui ne savait pas bien se dépêtrer de ces situations. Elle aimait les bellâtres et avait souvent des relations extravagantes avec des hommes mariés, des notables et même des proxénètes de Constantine, d'Annaba et d'ailleurs. Malika fuguait souvent, toujours à la recherche du Prince Charmant doté d'un pouvoir génésique hors norme et très riche, quand même ! Elle s'enfuyait de temps à autre et se réfugiait dans les stations balnéaires les plus huppées de l'Est algérien pour y vivre des amours exaltées et excitantes à ses yeux, mais très rapides, très bâclées et décevantes en réalité. Aussi revenait-elle très vite à Mchounèche où elle retrouvait son père avec beaucoup de gêne. Mais lui était très ouvert. Il ne lui faisait jamais de leçon de morale. Il ne lui faisait jamais de reproche. Il lui disait seulement : « Tu aurais pu donner de tes nouvelles, ma chérie... » (p. 80.)

Mais nous nous apercevons que très vite l'archipel est rattrapé par la réalité et le père (Sidi-Hacène), un jour compréhensif et attentif au besoin d'exil de sa fille Malika : « *Mais lui était très ouvert. Il ne lui faisait jamais de leçon de morale. Il ne lui faisait jamais de reproche. Il lui disait seulement : « Tu aurais pu donner de tes nouvelles, ma chérie... » »* (p. 80.) ; redevient dans un autre épisode, sceptique à l'idée de laisser libre court à ses fantasmes et en même temps se juge coupable de l'état dans lequel elle se retrouve (nous parlons ici de sa nymphomanie) :

Comme il ne s'était jamais pardonné d'avoir élevé Malika trop librement, si bien qu'elle en était devenue nymphomane. Il y croyait à cette hypothèse stupide et erronée, pour développer sa culpabilité et subir une sorte de punition qu'il s'infligeait injustement. Car il n'y était pour rien et il le savait... « Je suis trop vieux maintenant ! » La vieillesse n'avait rien arrangé. « Je suis à l'âge de la décomposition, maintenant », se lamentait-il devant Teldj qu'il adorait [...]

C'est également le cas avec Nieve (double de Teldj) qui, pour la ville, fonctionnent comme un miroir inversé, comme un repoussoir des idées

révolutionnaires du protagoniste, puisque le territoire de l'Alger (celui de l'appartement de la jeune femme) vient faire bloque avec l'intime utopique de Mchounèche où se réfugiait Teldj.

Car Nieve vient en sorte extirper le révolutionnaire, le rêve du lieu bon auquel aspirait le protagoniste :

Mais l'explication de l'Histoire tortueuse, tordue et complexe, par l'analyse, ne lui suffisait pas pour comprendre le pourquoi du déferlement de la haine ni celui de la pathologie lourde qui fait fonctionner le monde. Elle n'avait pas cessé d'aller d'un livre à l'autre, d'une thèse à l'autre, d'une femme à l'autre, de son village natal (Mchounèche) à sa ville d'adoption (Alger). Mais en fait, doutant surtout de tout, d'elle-même, de ses hypothèses et de ses analyses, de ses amis, eux aussi paumés (mais qui avaient très vite compris que, comme en Algérie en 1988, ces jeunes rebelles ne voulaient surtout pas changer le monde. Ils voulaient juste avoir quelques prébendes, quelques privilèges, quelques miettes, profiter d'un système ultralibéral qu'ils admiraient profondément ; comme ils admiraient le maître d'œuvre de ce système : les États-Unis d'Amérique), largués, laissés pour compte par cette Histoire, qui leur saute dans la gueule et les désarçonne. (pp. 298- 299.)

Cela dit, à un certain moment donné de la narration, c'est ce même Alger qui voit naître dans un espace plus restreint (algérois par ailleurs) les caractéristiques de l'intime utopique sous couvert de correspondances entre deux amantes (Teldj et Nieve) :

La correspondance entre Teldj et Nieve était la soupape qui permettait au couple de dépasser les querelles politiques, idéologiques, philosophiques, esthétiques, amoureuses et autres... Elles duraient peu. Et vite les deux femmes retombaient dans leur passion amoureuse. Se coupant du monde. Vivant entre ces deux terrasses superbes, suspendues et fleuries. Une relation sexuelle d'une violence incroyable. Orgiaque. Infernale. Ayant juste le temps de se quitter pour aller vers leurs emplois respectifs. (pp. 220-221.)

Les deux femmes voyant dans l'« Alger » un espace discriminant, empreint de prépotence et de suffisance et lui renvoyant une image absolument négative où foisonne : « *les querelles politiques, idéologiques, philosophiques, esthétiques, amoureuses et autres...* » (pp. 220-221.)

De même, les nouvelles provenant d'Alger qui contribuent à donner au quotidien des représentations susceptibles de produire une prise de conscience et une concrétisation de l'état anarchique dans lequel baignait le pays. Certes cachés mais bien présents.

Puisque nous constatons que ce lieu clos, ne l'était qu'à l'aide de l'altérité (des membres de la famille de Teldj : Sidi-Hacène et Salim) :

Et il n'appelait la ville où il avait exercé toute sa vie (Constantine) que par son nom romain Cirta ! Il avait toujours partagé sa vie entre Constantine et Mchounèche, son village natal et aujourd'hui le lieu de sa retraite. Mais malgré toute cette agitation joyeuse qui régnait dans la maison sous l'œil à la fois débonnaire et vigilant de Sidi

Hacène, il y planait un air de suspicion, de méfiance. Le terrorisme qui ravageait le pays, et la guerre entre les forces de sécurité et les islamistes étaient occultés. Nul n'y faisait écho. Dès qu'un journal traînait avec sa Une sanglante sur tel ou tel attentat, tel ou tel assassinat, il était confisqué subtilement par Selma, par Sidi Hacène, par Salim ou par Malika. [...] Certes, elle n'avait que treize ans mais elle n'était pas dupe. Jouait le jeu. (p. 65.)

Le « *tragique quotidien* »²³⁴ de Alger, à l'opposé de Mchounèche, paraît promulguer l'obligation de revenir à cet état de fait, tel qu'il est immédiatement donné, et d'en observer les contraintes sous les formes les plus ordinaires dont l'usage a fait une seconde nature : (terrorisme, guerres civiles, anti-révolutions, assassinat, etc.)

Cependant Mchounèche était comme l'île refuge de tous ceux qui le souhaitait, de l'espace hors-espace salubre, celui qui pensait femme et qui dénonçait son oppression et de même organisait une société libérale et anti-patriarcale :

Sidi-Hacène qui l'avait fait venir de son village natal situé au-dessus de Mchounèche, pour la mettre à l'abri et la protéger de la hargne et de la cupidité de ses frères et de sa propre solitude qu'elle avait érigée en dogme transcendantal et intransigeant contre la misogynie ambiante de sa tribu ultraféodale, de son village et de sa famille. Elle eut d'ailleurs, quand elle était jeune, quelques amants avec la complicité de Sidi Hacène... Selon ! Moitié bonne, moitié parente ou, plutôt, dirigeant les bonnes [...] (p.260.)

I.2.3 L'illa derrière le Ali : De l'ésopique et du lieu contre-utopique

Ce procédé « *ésopique* »²³⁵ auquel le récit fait appel, était utile surtout pour déjouer la censure : « *Le jeu entre le sens littéral et le sens allégorique permet le passage frauduleux, en contrebande, de messages non-autorisés par le système au pouvoir ou par les tendances culturelles dominantes.* »²³⁶.

Le roman est en quelque sorte au service d'une vérité cachée, ce qui en fait un récit ambiguë qui exprime les positions contradictoires de Teldj sur la société algérienne.

Ce qui fait que la lecture de l'allégorie faite à l'île dans le prénom de l'un des personnages secondaires du roman (Ali) est provoqué par une série d'indices introduits par l'auteur pour suggérer au lecteur de faire une lecture inverse de ce qui lui est présenté.

²³⁴ Les aléas de la vie, les coups imprévus d'un destin que l'on ne maîtrise pas. Le sentiment d'être un pantin qui n'a que peu de pouvoir sur le déroulement de son existence, soumis qu'il est à l'imprévisible et au hasard mais aussi dans une société habitée par un ferment de corruption ou de destruction.

²³⁵ Fables où l'on faisait agir et parler des êtres allégoriques et sans existence réelle, et l'on s'imaginait qu'elles étaient faites dans le goût de celles du fabuliste Phrygien. — (MEINERS Christoph, traduit de l'allemand par LAVEAUX Jean-Charles, *Histoire de l'origine, des progrès et de la décadence des sciences dans la Grèce*, tome 1, Moutardier, 1798, p. 76.

²³⁶ BRAGA Corin, « Utopie, Eutopie, Dystopie Et Anti-Utopie », in *Métabasis*, n° 2, septembre 2006, URL : < http://www.metabasis.it/articoli/2/2_braga.pdf>, consulté le 11/07/2019.

Comme quand le narrateur-premier cite les fameuse « guerres *picrocholines* »²³⁷ rabelaisiennes :

Avec aussi des Benjy partout dans le monde. Vociférateurs. Muets. Seuls. Des Ali l'Arpenteur, aussi ! Des Ali Visage de prison, aussi ! Guerres *picrocholines* (rabelaisiennes ?) qui ont toujours et partout opposé les hommes, fait des milliards de morts, des billiards de blessés, de handicapés, de réfugiés encore une fois, des larves noyées dans leurs souffrances muettes ou hurlantes. Guerres *picrocholines*, c'est-à-dire guerres perdues d'avance et que Rabelais qui inventa ce concept (Salim répétant à Teldj : lorsque ce sont les autres qui fabriquent vos propres concepts, c'en est fini. Foutu. C'est la mort. C'est ce que nous sommes : des non-êtres. Des absents. Des fantômes... (p. 175.)

Car nous remarquons que si nous inversons le prénom Ali, cela nous donnerait « *illa* » : mot catalan signifiant « île » ou encore « elle » et c'est dans le symbolisme que l'écriture devient ce vecteur de la réalité, puisque l'île devient le texte en marche, son temps et son espace.

Aussi, selon la description qu'en fait le narrateur-premier, cette Ali (île) serait le lieu sans lieu, délivrant l'image d'une société de cauchemar et évoquant une société algérienne évoquant devenue incapables de constituer une communauté et dont les individus sont misérables et résignés. La nuit s'est abattue sur l'Alger dystopique et semble devoir durer indéfiniment. Il y a toujours du vacarme, à l'image de la vie cacophonique que mènent la plupart des algérois qui ne sont plus les habitants, mais les fantômes de cette caverne qu'est devenu Alger :

La voix lancinante de Benjy, les comportements pulsionnels de « l'Arpenteur » qu'elle a décidé d'appeler Ali et qu'elle rencontre tous les jours en train de mesurer avec ses deux pieds le boulevard qu'elle habite. Minutieusement. Sérieusement. Meticuleusement. Totalement pris par son travail, l'Arpenteur ne fait pas attention à la cohorte de voitures qui l'encerclent. Il est absorbé ! (p. 47.)

Et même là le concept du re-commencement est intégré puisque les analystes de l'île acceptent généralement le double statut de cet espace. Être seul ou perdu / repartir à zéro, recréer, disait Deleuze :

Si les îles sont bien “fermetures”, elles sont aussi, et tout aussi évidemment “ouverture” [...]. Elle marque en effet que la prison est une vocation permanente de

²³⁷ « Picrocholine. Cet adjectif ne s'emploie que pour qualifier des guerres ou des querelles, il signifie en grec bile amère, et il nous vient bien sûr du grand François Rabelais et de son récit des Guerres Picrocholines dans Gargantua, des guerres stupides opposant Picrochole à Grandgousier et à Gargantua pour quelques malheureuse galettes de froment appelées fouaces chez Rabelais et plus répandues de nos jours sous le nom de fougasses. Par extension, une guerre *picrocholine* est un conflit entre des institutions ou des individus, aux péripéties souvent burlesques et dont le motif apparaît obscur ou insignifiant. », in François Rollin, « L'OEIL DU LARYNX | 10-11 », in *France culture*, novembre 2005, URL : <<https://www.franceculture.fr/emissions/oeil-du-larynx-10-11/picrocholine>>, consulté le 11/07/2019.

l'île [...] bien que pour les continentaux, [elles] signifient liberté, nudité, lieu privilégié du naturalisme et de la permissivité.²³⁸

Donc l'Ali constitue « *l'origine, mais l'origine seconde. À partir d'elle tout recommence. L'île est le minimum nécessaire à ce recommencement, le matériel survivant de la première origine* »²³⁹. En d'autres termes, le recommencement de la tâche au millimètre près : « *des Ali l'Arpenteur chargés de mesurer les rues d'Alger, tous les jours que Dieu fait, centimètre par centimètre.* » (p. 176.)

²³⁸ MEISTERSHEIM Anne, « Figures de l'îlétité, image de la complexité », dans Daniel REIG [dir.], *Îles des merveilles : mirages, miroir, mythe*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 109-124, in DOYON-GOSSELIN Benoit et BÉLANGER David, « Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », in *temps zéro* [En ligne], n° 6, 2013, URL : <<http://tempszero.contemporain.info/document956>>, consulté le 11/07/2019.

²³⁹ DELEUZE Gilles, *Causes et raisons des îles désertes*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 11-17.

I.2.3.1 Le re-commencement dans l'iléité : la méthode cadiot

Le monde de l'Ali, à l'inverse de celui de l'« île de More »²⁴⁰, est plongé dans une insécurité permanente. Ses membres, qui ont perdu jusqu'à leur qualité de personnes, vivent apeurés et traqués par l'évolution infernale de la société dans laquelle ils vivent et où le retour aux hiérarchies de caste et de rang n'est pas moins caractéristique de la contre-utopie qu'ils incarnent :

Ali l'Arpenteur, qu'elle allait rencontrer tout à l'heure, en train de mesurer les artères de la ville pas à pas, d'une façon sérieuse et intense. Oublieux de tout ce qui l'entourait, faisant fi des voitures trop nombreuses et des chauffards redoutables. Tout à sa tâche. Tout à son arpentage méticuleux, géométrique de la ville. Avec sa belle gueule. Ses beaux...). (p. 170.)

L'Ali ou illa représente en soi le principe du re-commencement de l'histoire et comme l'entend bien la méthode cadiot : une analyse des choses qui risquent de recommencer, puisque seul sur son « île »²⁴¹, « copieur » tout comme l'évoque Emmanuel Hocquard à propos du personnage principal « Robinson » du roman insulaire d'Olivier Cadiot *Futur, ancien, fugitif*²⁴² et « Oublieux de tout ce qui l'entourait » (p. 170.), Ali l'arpenteur entreprend et cela comme à chaque matin les mêmes choses : il mesure et remesure et donc re-commence ses mesures inlassablement faisant figure d'un « Sisyphé »²⁴³ et d'une Algérie qui paya le prix de sa rébellion en 1988. Il a apporté avec lui tout un matériau figuratif (culturel et civilisationnel), bien sûr, mais avant tout idéologique ; et il doit le copier pour le recréer. L'illa est le lieu de cette recréation, de réhabilitation de la mémoire cachée des algériens.

Mais dans ce récit le Sisyphé représente l'histoire de cette Algérie qui se rebelle contre les lois et qui endosse la responsabilité de ses actes, et au lieu de maudire son sort, elle décide de vivre son châtement, en toute conscience.

Par ce choix, l'Algérie s'affranchit du pouvoir politico-sociétal mis en place et devient libre de vivre la destinée qu'elle s'est choisie.

²⁴⁰ L'île idéale : « Thomas More L'auteur y développe une cité idéale fondée sur l'harmonie entre les hommes, la possession commune des choses. Tout y minutieusement décrit, sa taille, sa forme, ses villes, l'architectures de ces dernières, des maisons etc. L'île correspond au meilleur endroit possible pour établir un tel modèle : un lieu clos perdu au milieu de l'eau. Un modèle parfait qui s'oppose aux modèles bien réels qu'il serait bon de peu ou prou corriger. L'art d'écrire impliquait le recours à l'imaginaire pour faire habilement passer un message critique. », in « Description de l'île idéale : Utopie (More) », in *Gazette littéraire* [En ligne], mars 2014, URL : <<http://www.gazettelitteraire.com/article-description-de-l-ile-ideale-utopie-more-120770056.html>>, consulté le 11/07/2019.

²⁴¹ Le monde qu'il s'est créé, où il s'est isolé.

²⁴² CADIOT Olivier, *Futur, ancien, fugitif*, Paris, POL, 1993.

²⁴³ Un homme puni d'une tâche interminable et ardue, qu'il faut toujours recommencer pour un résultat nul ou incertain.

Et de par, le narrateur-premier rêve d'une Algérie qui ne soit plus condamnée à la réclusion, mais d'une Algérie où l'algérien puisse vivre librement comme cette mouette, un jour, aperçue battant frénétiquement des ailes et enviée par Teldj pour sa liberté : « *les êtres humains ne prennent conscience d'eux-mêmes, ne deviennent individus, qu'en transgressant les normes imposées par la collectivité* »²⁴⁴ car en enfreignant les lois de la société algérienne, Teldj se sent enfin vivre :

Étalait une exubérance joyeuse, insolente, capable de griffer les vitres de la chambre d'où la jeune femme avait une vue splendide sur la baie d'Alger et son port flanqué de cargos pansus, de grues tourbillonnantes, de containers coloriés et géométriquement variables. Une mouette retardataire arriva de loin, battant frénétiquement des ailes, enivrée par sa liberté. C'était l'heure douloureuse où Teldj repartait à la poursuite de sa soif de vengeance, de ses cauchemars politiques, de ses fantômes femelles, de ses passions lesbiennes. (p. 13.)

²⁴⁴ LEONID Heller, « À la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité. », in *Revue des études slaves* [En ligne], n°4, avril 2019, pp. 583-602, URL : <https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1992_num_64_4_6075>, consulté le 11/07/2019.

I.3 L'utopie wittigienne : la « paideia » sexuelle

Connue pour sa pensée de l'hétérosexualité en tant que système politique Wittig, stipule qu'il n'existe qu'un sexe. C'est-à-dire :

« Le sexe » continue d'être collé aux femmes. Son espoir, c'est d'arriver à une humanité universelle, une seule humanité, où le système reproducteur n'a pas plus d'incidence que le système digestif – nécessaire, souvent en marche..., mais dont les caractéristiques n'ont pas besoin d'être élucidées constamment, rappelées par toute correspondance officielle (mâle/femelle), toute salutation (bonjour madame/monsieur), et par chaque phrase (tous et toutes).²⁴⁵

Donc face à cette situation politique que connaît la société algérienne et qui a fondé un système d'oppression sur une différence prétendue biologique, le narrateur-premier appelle à un combat contre le système de « *l'hétérosexualité obligatoire* »²⁴⁶ en s'inspirant des faits anthropologiques, historiques et linguistiques pour créer un monde à part, une utopie qui est aussi un plan. Il propose des idées qui osent réfléchir au-delà du connu, pour échapper à son conditionnement, à la classification sexuée en donnant vie à deux personnages (femmes) Teldj et Nieve mais aussi à un troisième personnage phare (May, une étudiante chinoise que Teldj a rencontré lors de son séjour à Shanghai) pour fomenter cette « *paideia homosexuelle* »²⁴⁷ en faisant une large place à la thématique et à l'écriture de la sexualité :

Elle admet facilement l'apparition successive de préférences homosexuelles et hétérosexuelles chez un même individu, et elle nie implicitement que cette succession ou cette coexistence puisse créer des problèmes particuliers pour l'individu ou la société.²⁴⁸

I.3.1 La transgression des catégories génériques

Ce qui a attiré notre attention dans le roman, c'est la récurrence du pronom « on » dans certains épisodes de la narration (97 occurrences) :

- « *On est jeudi, le 17 août 2011, et la soirée alcoolisée bat son plein, chez les voisins.* » (p. 15.)
- « *On ne comprenait rien à cette affaire de matou. Il finira bien par se mordre la queue, se dit Teldj* » (p. 61.)
- « *On va faire quoi, Nieve ?* » (p. 219.)

²⁴⁵ ROBIN Kate, « Au-delà du sexe : le projet utopique de Monique Wittig », in *Journal des anthropologues* [En ligne], n° 124-125, mai 2013, URL : <<http://journals.openedition.org/jda/5279>>, consulté le 19/04/2019.

²⁴⁶ WITTIG Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 73.

²⁴⁷ Éducation homosexuelle.

²⁴⁸ DOVER Kenneth James, *Homosexualité grecque*, Grenoble, La pensée sauvage, 1982, p. 13.

- « Nieve ? Dis-moi! Anda, tu que es mora y morena ! Dime ! Non...Non ! On ne remplace pas un semblant de laïcité par un système religieux, rétrograde et surtout misogyne. » (p. 257.)

Cette sortie de la caractérisation première des personnages par leur sexe avec ce pronom qui n'a ni genre ni nombre situe les caractères du roman en dehors de la division sociale des sexes implanté dans ce système algérien hétérosexuel.

De plus, ce sont en quelque sorte deux textes qui prennent place dans la partie première du récit, se répondent et s'interrompent : l'un est une énumération de termes du champ lexical de l'anatomie (parties du corps, sécrétions...) :

Ce n'est qu'une lézarde anatomique, une fistule physiologique, un œil rouge et cyclonique qui régule le monde, quand même ! » surmontée d'une touffe de poils très noirs. Sorte de triangle isocèle charnu, fendu et quelque peu risible. Trou. Rouge. « Quant au pénis, se dit-elle, cette chose flasque qui se gonfle et se dégonfle, cette chose cyclopéenne... » [...] Très vite envahie par son désir, par ses propres eaux qui inondent son bas-ventre avec cette matière gluante dont elle ne connaît même pas le nom ; elle s'en veut d'être aussi sensuelle, et d'aimer « ça » ! (p. 14-15.)

L'autre est une succession de scènes amoureuses ou sexuelles entre « je » et « tu », les deux figures de l'œuvre. Et dans l'exemple suivant entre Teldj et May et de la première nuit qu'elles ont passée ensemble :

Elle décide d'appeler May à Shanghai, mais en vain ! May ne peut pas ou ne veut pas répondre. Elle pense à elle très fort. Va-et-vient. Sa main agile farfouille dans son sexe. May est une fille espiègle. Elle avait tout fait pour séduire Teldj avec ses toilettes très dénudées et très échanrées, avec ses mimiques osées, ses gestes coquins et aguichants et surtout cette exubérance et ces éclats de rire qui l'avaient séduite, ravie, puis rendue folle. Va-et-vient... (p. 15.)

Aussi, cette déconstruction du personnage, nous la devons au genre auquel est inscrit ce récit : le Nouveau roman et qui selon Wittig permet à l'écriture de s'affranchir d'une vision étroite des genres.

I.3.2 Du « langage brut » dans le récit

Là aussi, c'est dès les premières pages que le ton est donné : dans l'amour qui unit les deux amantes, entre d'emblée la dimension du corps avec une certaine violence. Les émotions les plus vives prennent place dans ce corps malsain :

Teldj voyait bien que les pupilles des superbes yeux en amande de May s'étaient dilatées et que les traits de son visage s'étaient comme immobilisés, congelés, plombés, à l'exception de ses beaux yeux affolés, quelque peu abasourdis. May prit la main de Teldj avec douceur. La fit s'étendre sur le lit. La monta doucement et maladroitement à la fois. La guida vers son propre sexe. Puis elle se mit à la secouer avec une violence inouïe dans un va-et-vient infernal. (p. 18.)

Configurant ainsi la dualité entre Éros et Thanatos, le narrateur-premier dépasse, dans un aspect « *hors-générique* »²⁴⁹, les oppositions conventionnelles entre l'amour et la violence, dans un univers utopique où la où l'amour, loin de toute mièvrerie, s'exprime par un désir de connaissance et de contact du corps de l'être aimée en profondeur, organe après organe : (yeux, mains, etc.).

Donc, c'est en donnant libre court au langage que le narrateur-premier tente de le sortir de son carcan sociopolitique habituel en mettant à nu les mots et en revenant au langage brut. Ce procédé est particulièrement visible à travers les pages couvertes de termes du lexique de l'anatomie (déjà cités) et qui font renaître le vulgaire sous un nouveau jour, puisque le langage acte social fondateur devient vecteur de l'idéologie algérienne à laquelle aspire les trois narrateurs : la pensée dominante de l'amour libre.

Plus que de proposer une vision différente de la société algérienne dans le récit, à, c'est la société réelle elle-même qui est visée et questionnée, la manière d'une utopie et avec la recherche d'un impact réel sur les structures idéologiques, et les rapports sociaux en Algérie : transformer le langage, c'est agir et transformer les rapports humains.

Aucun doute n'est donc laissé quant à l'inscription du système asexuel comme partie intégrante de ce projet politique langagier non conformiste animée d'un puissant souffle d'utopisme et qui décrit un monde plus juste, plus heureux ou plus libre que le nôtre :

Toute véritable utopie passe par une utopie de la sexualité. Deux raisons à cela : elle doit maîtriser la passion individuelle, dangereuse pour l'ordre général qu'elle se propose d'établir ; elle doit veiller à organiser sa propre pérennité. En effet, la plupart des utopies dignes de ce nom s'occupent, parfois avec beaucoup de vigueur, des rapports entre les sexes.²⁵⁰

²⁴⁹ Asexué, en référence à l'hors-lieu.

²⁵⁰ LEONID Heller, *op.cit.*, pp. 583-602.

Conclusion de la deuxième partie

Dans cette seconde partie, il a été question d'confirmen enfin l'hypothèse que nous avons émise dans l'introduction de ce présent travail.

Nous avons alors essayé de définir les termes clés employés dans le second chapitre de la première partie pour éclairer en seconde partie les concepts qui suivent : l'écriture du re-commencement, la fractale historique ainsi que le principe d'utopie, d'hétérotopie et d'utopie wittigienne.

Au départ, nous avons encore une fois tenté de démontrer la relation qui s'établissait entre cette narration dite périodiégétique ou triptyque et l'écriture du re-commencement dans le récit en proposant par nécessité comme concept de base celui de la fractale historique. En suivant le schéma suivant : (voix-off, périchronisme, répétition, utopie du re-commencement)

Le premier temps a consisté à prouver le re-commencement de l'histoire fictionnelle dans le principe même de la fractale textuelle selon laquelle de par la répétition de la même histoire dans les trois niveaux du récit qui sont l'extradiégèse, l'intradiégèse et la métadiégèse, la voix-off triptyque et périchronique a fait que la narration corresponde au principal mytheme du mythe de l'éternel retour : la répétition éternelle de l'histoire, repris dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, *Printemps*.

La seconde étape du travail a consisté à prouver que de par la triple référence temporelle employée dans le récit, l'auteur a fait en sorte de lier entre passé, présent et passé présentifié en se référant à la notion du sujet dyade pour convertir son écriture en réécriture du mythe de l'éternel re-commencement de l'Histoire.

Le point final a été posé, dans le second chapitre, par l'interprétation de l'hétérotopie comme l'un des procédés auxquels recourt le narrateur à côté l'eutopie pour expliquer le caractère utopique du récit.

Tout d'abord, et en s'appuyant sur les principes d'hétérotopie, d'eutopie et de dystopie, nous avons tenté de faire la liaison entre les choix des personnages de l'auteur et l'organisation spatiale dans le récit, et de l'impact que cela avait sur son écriture jugée utopique en se basant sur les deux notions d'espace alien et du lieu hors-lieu ou de l'iléité.

Puis, nous avons essayé de démontrer et à l'aide de la théorie wittigienne de l'utopie homosexuelle que le texte était en effet un texte langagièrement utopique.

Ce qui prouve, enfin, l'influence de l'espace sur les personnages et sur leur devenir sexuel.

Conclusion

Ainsi, nous avons vu au premier chapitre de la première partie que les personnages et le paratexte sont eux aussi intégrés au réseau de symboles sur lequel est fondée toute la diégèse. Ils ne sont point vides : « *Si la forme prime sur le fond, de la même façon le signifiant se substitue au signifié.* »²⁵¹ En plus d'être importants pour le déroulement de l'histoire, ils connotent des sens symboliques qui nous permettent de mieux situer l'œuvre par rapport au mythe qui y est transfiguré.

Nous avons vu que comme les personnages s'influencent mutuellement dans l'œuvre de Botticelli, les personnages du roman Teldj et Nieve jouent aussi le rôle d'influencé et d'influant et sont symbolisme de dualité. Ainsi l'ordre et le désordre aussi s'opposent dans cette même thématique du double, pour amplifier la lutte entre Teldj et Nieve qui a lieu dans chaque conscience humaine.

Ce qui symbolise l'esprit tourmenté du personnage, le surgissement du néfaste, et l'inquiétude qui le ronge envers cette société algérienne qu'il juge trop rétrograde, à la limite obscurantiste.

De plus, le printemps semble être le symbole d'une réconciliation possible entre ces contraires. Il lie Teldj à Nieve puisque nous remarquons que dans de nombreux cas, les deux personnages peuvent avoir une relation particulière, intime au-delà de leur opposition, qui les réconcilie. Nous pouvons alors trouver chez Teldj des caractéristiques de Nieve, et inversement.

Subséquent, en second chapitre et à travers notre recherche, nous avons analysé ces quelques techniques et procédés narratifs comme la notion de voix-off et narrateurs péri-diégétiques et qui concourent à projeter le lecteur dans la pensée de personnages de fiction. Puisque la fiction ici, restaure une autorité dans le « réel imaginaire », ce qui fait que sa déstabilisation se redouble dans le récit par une contestation intérieure ou par une abdication des autres narrateurs.

En outre, une disparition pure et simple de l'autorité du narrateur: le récit élabore un processus de mise en relais et de transmission grâce auquel cette autorité celle du personnage de fiction mais plus encore celle du narrateur du récit se reconstitue sous une forme seconde, héritée d'un autre voire usurpée. En d'autres termes, le narrateur se transforme en personnage de fiction selon des modalités différentes si l'on considère son statut référentiel dans le récit (faiseur de l'imaginaire) ; il est le personnage principal d'un des trois récits entrelacés dans le livre.

Ce qui manifeste, chez le narrateur-primaire, la volonté de s'inventer un double fictionnel, inscrit dans une situation qu'il connaît ou aurait pu connaître (hétéronyme).

²⁵¹ LE BLANC Judith, *Dramaturgie du vide et voix du silence*, Berne, Open Edition, 2010, p. 53-64.

Ce processus de dédoublement identitaire et à la fois hétéronomiques, mis en évidence par des échos et ressemblances entre le narrateur et ses personnages, est loin d'être discret, puisqu'il est vrai, que le récit convoque un vécu qui existe réellement en dehors de la fiction et qui ouvre une exploration de soi par la représentation d'un alter ego fictionnel.

Or, ce dédoublement se duplique lui-même à l'intérieur des chapitres étudiés puisque le narrateur-secondaire côtoie lui aussi un autre narrateur, ce qui renforce de ce fait l'homologie créée entre personnages et narrateur (voix-off).

Nous avons fait ensuite émerger les enjeux relatifs à deux expériences de dédoublement identitaire liées, précisément, au degré d'altération qu'elles suscitent :

La première a été caractérisée par une forme d'altération relative, dans la rencontre du lecteur avec une simple « *inquiétante étrangeté* »²⁵² ;

La seconde, comme une expérience d'altération radicale, le lecteur se projetant dans la pensée d'un autre personnage de fiction, qui est celle de Nieve et dont il est amené à partager la focalisation (une narration double). Ce qui expliquera, par la suite, le recours au procédé de la Répétition.

Ainsi, la parenté qui s'établit à travers maints traits thématiques et narratologiques nous semble en effet définir un sous-genre romanesque, à la configuration mouvante mais à la cohérence indéniable.

Ce qui nous a poussé à fournir dans un premier temps une approche structurelle et psychologique de la mise en récit de la schizophrénie, avant d'examiner les questions d'énonciation et de réception que soulève le projet nourri par l'écrivain de faire entrer le lecteur dans la tête d'un « *affabulateur* »²⁵³ pour montrer l'intense solitude intérieure du personnage qui la poursuit et que sa vie imaginaire s'efforce de combler.

De sorte que, nous stipulons que l'homme idéal s'intéresse toujours à la dégradation des valeurs d'une société islamiste qui tendrait pour juste.

C'est pourquoi cette hypothèse veut montrer le manichéisme concernant les valeurs propres à la société occidentale et à la société orientale qui plus est algérienne dont les personnages (ou le personnage ? nous faisons ici référence à

²⁵² Perplexité du lecteur.

²⁵³ Affabulateur : « Personne qui transforme la réalité, construit des récits ou menteur, fabulateur. », in *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

l'hypothèse du double dans le récit) éprouvent toujours de la « *névrose* »²⁵⁴ et de l'« *anomie* »²⁵⁵ :

Si l'anomie est un mal, c'est avant tout parce que la société en souffre, ne pouvant se passer, pour vivre, de cohésion et de régularité. Une réglementation morale ou juridique exprime donc essentiellement des besoins sociaux que la société seule peut connaître.²⁵⁶

Deux sociétés schizo-phrènes et manipulatrices, juste à l'image du personnage qu'a contre-créé, qu'a imaginé Teldj (Nieve) :

Si le menteur croit à la réalité de ses mensonges, en leur bien-fondé ou en leur durée alors qu'ils n'ont d'existence que dans et par l'imagination, nous nous approchons de la mythomanie. Comme le mentionne si bien Hannah Arendt : « Le mensonge est souvent plus plausible, plus tentant pour la raison que la réalité, car le menteur possède le grand avantage de savoir d'avance ce que le public souhaite entendre ou s'attend à entendre²⁵⁷ ».

Pour dire que le « Moi » multiple, narratif, et constamment muni de masques à facettes, est en quelque sorte, établi dans une position d'équilibre et de déséquilibre, affecté à la fois d'une Teldj (vénu) : « *Cette double narration offre donc une double interprétation d'événements similaires, et renforce l'antagonisme grandissant entre les deux personnages féminins.* »²⁵⁸ Ce qui fait que dans ce « Moi », il y a toujours des éléments positifs et négatifs. Ainsi, le « Moi » du narrateur se trouve par moments dans un état parfois « *teldjien* »²⁵⁹, et parfois « *nievien* »²⁶⁰.

Ainsi, le narrateur-premier invente un nouveau type de regard : le regard qui est une tentative de définition de l'autre. En effet, tous les regards dans *Printemps* mettent en jeu l'identité du regardant ou du regardé.

Puisque nous verrons en deuxième partie que dans l'intrigue, le lieu (Mchounèche) cherche également au côté du personnage second à renvoyer le personnage dans le non-être alors qu'Alger affichait son existence. Mais la

²⁵⁴ « Une névrose est un trouble psychique dans lequel le sujet est conscient de sa souffrance psychique et s'en plaint », in PÉDINIELLI Jean-Louis et BERTAGNE Pascale, *Les névroses*, Paris, Nathan, 2002.

²⁵⁵ « Le terme anomie (du grec ἀνομία / *anomia*, du préfixe ἀ- *a-* « absence de » et νόμος / *nomos* « loi, ordre, structure ») est un concept fondamental en sociologie. C'est la diminution des moyens traditionnels de contrôle. Le terme anomie est aussi utilisé pour désigner des sociétés ou des groupes à l'intérieur d'une société qui souffrent du chaos dû à l'absence de règles de bonne conduite communément admises, implicitement ou explicitement, ou, pire, dû au règne de règles promouvant l'isolement ou même la prédation plutôt que la coopération. », in Émile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, Presse universitaire de France, 1893.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ ARENDT Hannah, *Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine*, Paris, Presses Pocket, Col. Agora, 1989, p. 12.

²⁵⁸ PREMATA Julio, « Le miroir de l'écriture : le double dans les romans d'Antonio di Benedetto. », in, *Amérique : Cahiers du CRICCAL* [En ligne], n°8, 1991, pp. 247-258, URL : <www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1991_num_8_1_1044>, consulté le 12/01/2019.11/07/2019

²⁵⁹ Nous faisant référence à l'état de désordre du personnage Teldj.

²⁶⁰ Ici c'est l'inverse nous entendons par « *nievien* » état d'ordre.

complexité des personnages ne permet pas de deviner leur identité ni l'identité des trois narrateurs dans le récit, car le passage abrupt d'une voix à l'autre fausse la tentative d'éclaircissement.

Dans la seconde partie, nous avons tenté de prouver dans le premier chapitre que la dualité entre le passé et le présent tel qu'elle s'extériorise dans le texte de Boudjedra, qui au lieu d'être fondé par superposition, semble reproduire (calquer) le principe du *palimpseste* et de *l'écriture du recommencement* qui semble régir l'écriture de l'Histoire.

Ces répétitions sont de nature intratextuelle (intertextualité entre le texte étudié et l'écriture utopique rabelaisienne dans *Pantagruel* et *Gargantua*) ; mais également auto-textuelle et autoscopique qui en apparence semble être soumise aux incertitudes de l'oubli, aux bifurcations spatio-temporelles donc dyschroniques ; mais qui reste en même temps salvatrice pour la reconstitution de l'Histoire selon l'auteur. De ce fait, l'œuvre se réfère au monde réel mais elle reste purement gage d'affermissement et de perfectionnisme substitutionnel (l'utopie). D'où les transmutations (permutations) onomastiques, topographiques ou encore hybrides (trop de trop), percevables dans certaines œuvres dites auto-textuelles : « *Comprendre l'Histoire de ce siècle (1914-2014) qui a été falsifiée de fond en comble...* » (p. 247).

C'est ainsi que Mchounèche reste présente, mais en étant renvoyée au rang de passé heureux ou d'espoir, donc en étant irréelle et présentifié, ou bien en se faisant complice du présent Alger : Le personnage devient ainsi lui-même fait de Mchounèche et de Alger mêlées.

Nous ne pouvons plus lui trouver une identité claire et définie. Il est complexe, tout comme la nature humaine et l'histoire dont nous pouvons situer ni le présent, ni le passé, ni le futur.

Dans le second chapitre, Nous faisons observer comment le corpus reproduit et remodèle les grands paradigmes qui régissent la conception du *Double utopique* au XXI^{ème} siècle, entraînant un déplacement du regard qui ouvre une nouvelle perspective sur l'aliénation mentale, lui redonnant, sur bien des plans, un visage humain, et une « *réurrence temporelle obsédante* »²⁶¹.

Puisque Teldj faisait de Nieve son utopie, l'utopie d'une société désirée, d'une société calme, d'une société d'ordre explorant ainsi les interactions entre le geste performatif et le regard, les écarts et les frictions entre l'action, l'inaction et l'immobilité ; restreignant subséquentement les espaces narratifs et dichotomiques (les limitant à un espace miroir (restreint), « *mémoriellement stagnés* »²⁶² : (deux appartements, deux vies dont l'une est mensongère et utopique et l'autre

²⁶¹ Éternel retour.

²⁶² Illusoires.

dyschronique et dysphasique (double-face)) de sorte à freiner le déroulement des péripéties) :

D'ailleurs, ce monde utopique, comme le montre Raymond TROUSSON, sera « celui de la suspension de l'action, de la disparition de tout rebondissement, de toute péripétie »²⁶³; ce qui nous conduit à sortir « du monde historique, réel, dans lequel l'écrivain nous a menés jusqu'à ici, pour pénétrer dans un univers parallèle où rien ne change ou ne devient: tout est, définitivement, dans un monde où la dynamique temporelle a fait place à l'éternité heureuse »²⁶⁴.

Enfin l'invention d'une double correspondance entre Teldj et Nieve met toujours en jeu une tension contradictoire entre identité et altérité ; de sorte que l'angoisse de « *Teldj enfant* »²⁶⁵ de sombrer dans la folie ou ses interrogations quant à l'amoralité de la société algérienne sont attribuées au narrateur présumé pour mieux les exposer sans artifice.

Ce qui est certain c'est qu'à travers l'expression libre de cette « *libido sentiendi* »²⁶⁶ : (est un terme qui désigne, dans la théologie chrétienne, le penchant à jouir des biens terrestres soit, de manière plus générale, le désir des plaisirs sensuels, assimilant ce qu'est la concupiscence au « foyer du péché » (concupiscentiam vel fomitem). La concupiscence est parfois confondue avec la seule libido freudienne, c'est-à-dire la forme primitive du désir sexuel. Cela peut être réducteur, car on parle aussi de concupiscence sur des sujets qui n'ont aucun rapport avec la sexualité)²⁶⁷, et de cette concupiscence du personnage principal Teldj, l'auteur chercherait à briser le sortilège et en quelque sorte à guérir le langage et de par à guérir la société algérienne de l'enfermement, et du mandement religieux dans lequel elle s'est cloîtrée.

Le langage est doublement répété, triplement répété et à un moment donné de la lecture, nous nous apercevons que les mots perdent de leur poids érotique et deviennent tout ce qu'il y a de plus banal et habituel.

Plus qu'une invitation de l'auteur à toutes les femmes de devenir lesbiennes dans le plus utopique des mondes, il s'agit de se défaire de l'emprise des sexes, d'opter selon Monique Wittig pour une libération humaine qui est celle de se définir. Et pour se faire, ce n'est pas seulement la société qu'il faut interroger en parlant de « sexe social », mais la classification sexuée qu'il faudrait abolir dans un « sexe langagier ».

²⁶³ MERCIER Louis-Sébastien, *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, Edition présentée et annotée par Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion, 2010, p.495.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.495.

²⁶⁵ Peu après son viol, à l'âge de six/sept ans.

²⁶⁶ Désir érotique.

²⁶⁷ « Concile de Trente », in CHEMNITZ Martin, *Examen Concilii Tridentini*, Berlin, Frankf., 1861.

Pour dire que ce qui est étrange n'est pas l'acte en soi mais son assimilation à l'étrange ou au vulgaire langagier.

C'est à se demander, est-ce la société qui souffre d'apartheid sexuel ou bien le langage ? Et/ou ne serait-ce pas encore là une peur de classification langagière ?

Bibliographie

Références bibliographiques

Corpus

1. BOUDJEDRA, Rachid, *Printemps*, Paris, Gallimard, 2014, 312 p.

Ouvrages critiques et théoriques

1. ACHOUR Christiane, et BEKKAT Amina, *Convergences critiques II*, Edition du tell, 2002.
2. AUTHIER-REVUZ Jacqueline, et LALA Marie-Christine, *Figures d'ajout*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
3. BAILLARGEON Normand, *L'ordre moins le pouvoir, Histoire et actualité de l'anarchisme*, Québec, Troisième édition, 2004.
4. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
5. Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
6. BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1935.
7. BIMBENET Étienne, « une nouvelle idée de la raison », in *Nature et humanité*, Paris, Vrin, 2004.
8. BLOCH Ernst, *L'esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1920, in Jean-Louis Vieillard-Baron, « *L'Illusion historique et l'espérance céleste* », L'Île verte, Berg International.
9. CATTEAU Jacques cite ANTY Michel, *Psychiatrie à l'usage de l'équipe médico-psychologique*, Paris, Masson, 1975.
10. DELEUZE Gilles, *Causes et raisons des îles désertes*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
11. DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
12. DEVEREUX Georges, *Normal et anormal*, Paris, Gallimard, 1970.
13. DUFRENNE Mikel, *L'inventaire des a priori : recherche de l'originnaire*, Paris, C. Bourgois, 1980.
14. DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Dunod, 1993, p.343.
15. ECO Umberto, *Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979.
16. ÉLIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

17. Émile BENVÉNISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
18. ENGÉLIBERT Jean-Paul et TRAN-GERVAT Yen-Mai, *La littérature dépliée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
19. FONTANILLE Jean, *Sémiotique et littérature*, Paris, Puf, 1999.
20. GENETTE Gérard, « Discours du récit. Essai de méthode », in *Figures I*, Paris, Seuil, 1972.
21. GENETTE Gérard, « Espace et langage », in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
22. GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
23. GENETTE Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 52.
24. JAUFFRET Régis, *Microfictions 2018*, Paris, Gallimard, 2018.
25. LACAN Jacques, *Le Séminaire I*, Paris, Seuil, 1977.
26. LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1986.
27. MANDELBROT Benoît, *Fractales, hasard et finance*, Paris, Flammarion, 2009.
28. MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
29. METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
30. MOREAU Pierre- François, *Le récit utopique, droit naturel et roman de l'État*, Paris, PUF, 1982.
31. *Nietzsche et la philosophie*, p. 78, in PORNSCHLEGEL Clemens, et STINGELIN Martin, *Nietzsche und Frankreich*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, p. 398.
32. PÉDINIELLI Jean-Louis et BERTAGNE Pascale, *Les névroses*, Paris, Nathan, 2002.
33. RABATEL Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, éd. Delachaux et Niestlé S.A., 1998.
34. RABATEL Alain, *Lire/écrire le point de vue. Une introduction à la lecture littéraire. Alain Rabatel*, Lyon, IUFM/CRDP, 2002.
35. RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
36. RIESSMAN Catherine, *Narrative methods for the human sciences*, Londres, Sage, 2008.
37. ROSIER Laurence, *Le Discours Rapporté, Histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1999.
38. ROULET Eddy, FILLIETTAZ Laurent et GROBET Anne, *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*, Berne, Peter Lang, 2001.

39. SARTRE Jean-Paul, *Œuvres Romanesques*, Paris, Gallimard, 1981.
40. SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1964.
41. TAROT Camille, « II. / Sociologie et anthropologie, ou la méthode », in TAROT Camille éd., *Sociologie et anthropologie de Marcel Mauss*, Paris, La Découverte, 2003, pp. 18-35.
42. TRISMÉGISTE Hermès, in *Corpus Hermeticum. Tome I : Poimandrès - Traités II-XII*, n° 106, Paris, Les Belles Lettres, 2011, 315 p.
43. MERCIER Louis-Sébastien, *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, Edition présentée et annotée par Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion, 2010.

Articles

1. BIMBENET Étienne, « une nouvelle idée de la raison », in *Nature et humanité*, Paris, Vrin, 2004, p. 173-77.
2. BIRMAN Patricia, SOUTY Jérôme, « Vous avez dit hétérotopies ? », in *Brésil(s). Sciences humaines et sociales*, n° 3, mai 2013, p. 7-10.
3. BLANCHARD Marc Élie, « Problèmes du texte et du tableau : les limites de l'imitation à l'époque hellénistique et sous l'Empire », in B. Cassin (dir.) *Le Plaisir de parler*, Minuit, 1986, p. 131-154.
4. CAMUS Albert, « L'Algérie en mai 1945 », in *Revue les deux rives de la Méditerranée*, 2007.
5. DAY Hem, « Violence - Non-violence – Anarchie », in *L'Unique*, n° 54-55-58, 1951, cité par Xavier Bekaert in *Anarchisme. Violence. Non-Violence. Petite Anthologie de la révolution non-violente chez les principaux précurseurs et théoriciens de l'anarchisme*, Belgique, Éditions du Monde libertaire & Éditions Alternative libertaire, 2000, p. 27.
6. FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. » Conférence au Cercle d'études architecturales, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, mars 1967, pp. 46-49.
7. MATHILDE Salles, « Anaphore associative et anaphore possessive. René Daval; Pierre Frath; Emilia Hilgert; Silvia Palma. Les théories du sens et de la référence. Hommage à Georges Kleiber », in *Res per nomen*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2014, p. 611.
8. NDIAYE Emilia, « Retour sur l'épisode d'Ariane. In le Carmen 64 de Catulle, une ekphrasis vocale ? », in *Rursus*, n° 3, 2008, p. 4.
9. PREVOT Laurent, VIEU Laure et ASHER Nicholas, « Une formalisation plus précise pour une annotation moins confuse : la relation d'Élaboration d'entité », in *Journal of French Language Studies : Relations de cohérence et fonctionnement des anaphores*, n° 19 (2), F. CORNISH (ed.), 2009, pp. 207-228.
10. RICHARDSON Brian, « Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame », in *Narrative*, vol. 8, N° 1, 2000, pp. 23-42.
11. ROY Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », in *Protée*, n°36(3), 2008, p. 47–56.
12. TABOADA Maite et MANN William C., « Rhetorical Structure Theory: Looking back and moving ahead », in *Discourse Studies*, n°8.3, 2006, p. 426.

Articles électroniques

1. BARBAZAN Muriel, « « Énonciation » ou « représentation du monde » ? Le jeu dynamique de la construction du sens dans les échanges verbaux », in *Cahiers de praxématique* [En ligne], n°56, janvier 2013, URL : <<http://journals.openedition.org/praxematique/1575>>, consulté le 15/4/2019.
2. BRAGA Corin, « Utopie, Eutopie, Dystopie Et Anti-Utopie », in *Métabasis*, n° 2, septembre 2006, URL : <http://www.metabasis.it/articoli/2/2_braga.pdf>, consulté le 11/07/2019.
3. BRUN Frédéric, « Du sens de l'utopie », in *Multitudes*, n°75, février 2007, p. 1, URL : <<http://www.multitudes.net/du-sens-de-l-utopie/>>, consulté le 11/07/2019.
4. CHAVANCE Bernard, « De la prédation et de la chasse à l'homme à l'anarchisme universel », in *Revue de la régulation* [En ligne], n°19, 1er semestre/Spring 2016, juin 2016, URL: <<http://journals.openedition.org/regulation/11952>>, consulté le 24/03/2019.
5. CROCE Benedetto, *Bréviaire d'esthétique*, Paris, Payot, 1923, p. 71, in TESTANIÈRE, J., « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », in *Cahiers d'études romanes* [En ligne], n°24 | 2011, janvier 2013, URL: <<http://journals.openedition.org/etudesromanes/1056>>, consulté le 17/11/2018.
6. DOANE Ann Mary, «The Voice in the Cinema: the Articulation of Body and Space», in *Yales French Studies*, no 60, 1980, in JOST François et al., « Narratologies: états des lieux », in *Protée* [En ligne], n°1, hiver 1991, URL : <https://constellation.uqac.ca/2340/1/Vol_19_no_1.pdf>, consulté le 14/7/2019.
7. DUBOIS Philippe, « L'énonciation narrative du récit surréaliste. L'identité du sujet et de l'objet couplée à la conquête du Nom. Vers une circularité de la narration », in *Littérature* [En ligne], n°25, 1977, pp. 19-41, URL : <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1977_num_25_1_1132>, consulté le 11/07/2019.
8. ECO Umberto, 2013, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 209, in TESTANIÈRE Jacques, « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », in *Cahiers d'études romanes* [En ligne], n° 24, janvier 2011, URL: <<http://journals.openedition.org/etudesromanes/1056>>, consulté le 17/11/2018.
9. GERALD Prince, « Péricronismes et temporalité narrative », in *A contrario* [en ligne], n° 13, janvier 2010, p. 9-18, URL : <<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-1-page-9.htm>>, consulté le 11/07/2019.
10. GOIN Émilie, « Narrateur, personnage et lecteur. Pragmatique des subjectivèmes relationnels, des points de vue énonciatifs et de leur dialogisme », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°2, décembre 2013, URL : <<http://journals.openedition.org/narratologie/6797>>, consulté le 11/04/2019.

11. Haddad Élie et Meyzie Vincent, « La littérature est-elle l'avenir de l'histoire ? Histoire, méthode, écriture, à propos de : Ivan Jablonka L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales », Paris, Seuil, 2014, 333 p., in *Revue d'histoire moderne & contemporaine* [En ligne], n° 62-4, avril 2015, p. 132-154, URL : <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2015-4-page-132.htm>>, consulté le 11/07/2019.
12. IAROVICI Edith, et AMEL Rodica, « The strategy of the headline », *Semiotica*, n°77(4), 1989, p. 443, in *ROY Max*, 2008, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », in *Protée* [En ligne], n°36(3), p.9, URL: <<https://doi.org/10.7202/019633ar>>, consulté le 30/11/2018.
13. KLEIBER Georges, PATRY Richard et MÉNARD Nathan, « Anaphore associative : dans quel sens « roule »-t-elle ? », in *Revue québécoise de linguistique* [En ligne], n°22(2), 1993, pp. 139–162, URL : <<https://doi.org/10.7202/602773ar>>, consulté le 11/07/2019.
14. LEONID Heller, « À la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité. », in *Revue des études slaves* [En ligne], n°4, avril 2019, pp. 583-602, URL : <https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1992_num_64_4_6075>, consulté le 11/07/2019.
15. LEROY Sarah, in STEUCKARDT Agnès, « L'emprunt, lieu et modèle du dialogisme », in *Cahiers de praxématique* [En ligne], n°57, janvier 2013, URL : <<http://journals.openedition.org/praxematique/1759>>, consulté le 11/07/2019.
16. MACHEREY Pierre, « Utopie et quotidien: les deux faces d'une même réalité ? », in *la philosophie au sens large*, n°3, novembre 2014, URL : <<https://philolarge.hypotheses.org/tag/utopie>>, consulté le 11/07/2019.
17. MARIÈKE, « Le Pacte de lecture : c'est quoi et pourquoi le respecter ? », in *Mécanisme d'Histoire* [En ligne], n° 01, septembre 2018, URL : <<https://www.mecanismes-dhistoires.fr/pacte-de-lecture-definition-et-usages/>>, consulté le 11/07/2019.
18. MEISTERSHEIM Anne, « Figures de l'îlément, image de la complexité », dans Daniel REIG [dir.], *Îles des merveilles : mirages, miroir, mythe*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.109-124, in DOYON-GOSSELIN Benoit et BÉLANGER David, « Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », in *temps zéro* [En ligne], n° 6, 2013, URL : <<http://tempszero.contemporain.info/document956>>, consulté le 11/07/2019.
19. MÜLLER Hélène, « Miroir et mémoire. La deuxième personne et l'autobiographie : Trame d'enfance de Christa Wolf et Enfance de Nathalie Sarraute », in *TRANS-* [En ligne], n°8, juillet 2009, URL : <<http://journals.openedition.org/trans/307>>, consulté le 27/04/2019.
20. PREMAT Julio, « Le miroir de l'écriture : le double dans les romans d'Antonio di Benedetto. », in *Amérique : Cahiers du CRICCAL* [En ligne], n°8, 1991, pp. 247-258, URL : <https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1991_num_8_1_1044>, consulté le 7/11/2019.

21. RABATEL Alain, « Les verbes de perception en contexte d'effacement énonciatif : du point de vue représenté aux discours représentés », in *Travaux de linguistique* [En ligne], n°46, janvier 2003, p. 49-88. URL : <<https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2003-1-page-49.htm>>, consulté le 11/07/2019.
22. RIALLAND Ivanne, « La mythocritique en questions », in *Acta fabula* [En ligne], n° 1, Printemps 2005, URL: <<http://www.fabula.org/acta/document817.php>>, consultée le 15 juin 2019.
23. ROMERO CARMEN Molina, « Double langue et création littéraire », in *Imaginaire & Inconscient* [En ligne], n° 14, février 2004, p. 189-204, URL : <<https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-2-page-189.htm>>, consulté le 11/07/2019.
24. ROY Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée* [En ligne], n°36(3), 2008, p.9, URL : <<https://doi.org/10.7202/019633ar>>, consulté le 30/11/ 2018.
25. THIERRY Paquot, « I. Utopie et utopies », in *Utopies et utopistes*, Paris, Thierry Paquot éd, « La Découverte », in *Repères* [En ligne], mars 2018, p. 5-19, URL : <https://www.cairn.info/utopies-et-utopistes--9782707199607-page-5.htm>, consulté le 11/07/2019.
26. WAGNER Frank, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », in *Arborescences* [En ligne], n° 6, 2016, pp. 148-175, URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/1037508ar>>, consulté le 12/04/2019.
27. ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », in *Érudit* [En ligne], n° 3, Juillet 2013, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1017363aradresse_copiéeeune_erreu>, consulté le 11/07/2019.

Thèses et mémoires

1. BENJAMIN Walter, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », in *Essais 2* (1935-1940), trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 206, in Marc Herceg, « Le jeune Hegel et la naissance de la réconciliation moderne essai sur le fragment de Tübingen (1792-1793) », *Les Études philosophiques*, n° 70, mars 2004, p. 383-401.
2. IAROVICI Edith, et AMEL Rodica, « The strategy of the headline », in *Semiotica*, n°77(4), 1989, p.443, in REBEYROLLE Josette, JACQUES Marie-Paule et PÉRY-WOODLEY Marie-Paule, « Titres et intertitres dans l'organisation du discours. », in *Journal of French Language Studies*, Cambridge University Press (CUP), 19, pp.269-290, URL : <hal-00547396>, 2009, p. 273.
3. MARGOLIN Uri, « Of What Is Past, Is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative », in *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999, pp. 142-166.
4. MIHAELA ANDREI Elena, « Figures de l'excentricité dans la littérature française du XIXe siècle : le cas des Illuminés de Gérard de Nerval », *Linguistique*, Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2013, Français, p. 219, URL: <NNT : 2013STET2172>.
5. RAÏSSI Samira, « Pour une approche de l'incipit Un exemple d'étude Les jardins de lumière d'Amin Maalouf », *Revue Des Lettres Et Langues*, n°07, Ourgla : Kasdi Merbah, 2008, p. 1.

Dictionnaires et encyclopédie

1. *Encyclopédie Imago Mundi* [en ligne], p.1, URL : <<http://www.cosmovisions.com/Heraclite.htm>>, consulté le 11/07/2019.
2. *T.L.F.i : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

Œuvres d'art

1. BOTTICELLI Sandro, *Printemps* (1444/45-1510).

Entretiens

1. ARENDT Hannah, «Entretien avec Günter Gaus » (*im Gespräch mit Günter Gaus*), émission diffusée le 28 octobre 1964 à la télévision allemande (RFA), et rediffusée sur Arte lors de la soirée Thema consacrée à Hannah Arendt.

Ouvrages religieux

1. CHEMNITZ Martin, *Examen Concilii Tridentini*, Berlin, Frankf., 1861.

Annexes

Résumé du roman

Nous sommes en 2011, Teldj après un retour imminent en Algérie est au gré amené à revivre un passé qui n'est pas des plus réjouissant (rayonnant, enjoué, etc.) : assassinat, viol, séparation ; et tout cela dans un milieu civilisationnel qui ne lui est pas commun et qui se résume à deux, trois mot « mo ai ni » (je t'aime).

Mais très vite rattrapée par la réalité, celle-ci s'aperçoit qu'il est bien loin ce temps d'insouciance et de vieilles amours où ses seules préoccupations étaient de satisfaire les caprices de son étudiante et jeune compagne « May ».

Le récit s'ouvre sur une scène qu'on croirait presque banale mais qui structure plus du quart de l'histoire : un appartement, une terrasse, une foule d'employés et un désordre résumant toute la grandeur et le désarroi dans lequel se trouve le pays juste avant que ne souffle dessus les mimes (bribes) du Printemps (que ne lui parviennent les escarbilles du Printemps).

Teldj retombe dans les souvenirs.

Nous sommes en 1988 à Mchounèche, en plein moi d'été, Teldj n'a que sept ans quand celle-ci, un jour d'Aïd, fut presque violée. Un trauma qui fera d'elle championne du 400 mètres haies, peu après qu'elle s'est mise à courir (fuir) sur conseil de son psychiatre, le professeur Boucebsi, et sous la vigilance de Popov, son entraîneur russe.

Nous saurons aussi en fin de chapitre que ces confessions furent faites et pour la première fois, à sa compagne May, le jour même où elles avaient passé l'après-midi ensemble dans ce petit studio situé sur les berges du Huangpu, à Shanghai ; car même ses parents n'en surent jamais rien ! Elle avait exactement trente ans. « C'était, donc, à Shanghai en 2011. Été ? Hiver ? Époque de la mousson ? Elle ne peut ou ne veut pas préciser. »

Comme à chaque séquence narratives, le présent refait surface mais partiellement cette fois-ci. Teldj ne me manque de recouvrer ses esprits en une matinée d'hiver (le 2 ou 12 janvier 2011) et qui n'avait sans doute pas échappé à son sens des détails puisqu'elle avait remarqué que l'appartement d'à-côté était vide et peu animé et que le décor s'y était en quelque sorte châtré (efféminé, dévirilisé) ; le sommeil est là mais les questions se défilent : qu'est-il arrivé à ce chômeur tunisien ? Pourquoi s'était-il immolé ? Et Benji alors ? De quoi souffrait-il réellement ? [...].

Cet été 1992, à Mchounèche, Teldj avait treize ans et ne semblait guère adhéré aux obsessions (monomanies) de sa splendide généalogie. Car, il faut dire qu'avec un ingénieur en agronomie pour grand-père, une grand-mère passéiste, un père (Salim) organisateurs clandestins des GLD : Groupe de Légitime (Laïque ?) Défense ; une mère sage femme (Selma) et pro-avortement au dessus du marché ; et une tante

(Malika) nymphomane ; la petite Teldj passé ses journées à roder dans les prairies de Cirta ; mais c'est durant cet été que sa mère Selma (militante féministe) fut assassiné par des islamistes au beau milieu de sa clinique alors qu'elle opérait l'une de ses patiente. Décapitée, la tête de Selma fut suspendue aux yeux de tous pour servir d'exemple à ses semblables. Faits que n'hésitera pas Salim à cacher à sa fille qui pour lui, était encore trop jeune pour faire face à ce genre de barbaries. Cependant, le silence du père ne fut perçu par Teldj que comme attestation de veulerie et de lâcheté, à la fois et paternel et étatique.

Janvier 2011, Teldj apprend peu à peu à connaître sa voisine Nieve, fille d'un ancien communiste Juan, ayant fui le régime de Francisco FRANCO et comme par ayant exercé la chirurgie dans une clinique du centre-ville : la clinique Debussy (justement !) qui se trouvait à quelques centaines de mètres de l'immeuble où se trouvait l'appartement de Teldj et où sa mère avait été égorgée.

L'auteur, dans cet épisode de l'histoire nous fait connaître à travers le personnage de Nieve « Le drame d'El Ejido », véritable pogrom contre des immigrés marocains traités comme des esclaves dans les régions agricoles d'Andalousie où le ressentiment anti-arabe et antimusulman remonte à la période où l'Andalousie était colonisée par l'empire musulman (723-1492).

Retour en arrière, Teldj remarque la venue de nouveaux locataires. Et avec les secousses connues par le monde arabe en cette période, Nieve est vite devenu un moyen de détachement aux yeux de Teldj, un prétexte pour échapper à cette réalité à laquelle elle fut confrontée et à ces événements qu'elle trouvait inutiles, presque débiles mais aussi à ce passé peu rayonnant. Cependant elle ne perdait espoir, puisqu'elle croyait toujours que les choses deviendraient sérieuses et que la révolution finira par un moyen ou par un autre, à reprendre le dessus sur ce chaos dans lequel s'étaient fichus certains pays arabes : (Lybie, Tunisie, Syrie, Égypte, entre autre).

Peu de jours après, Teldj s'aperçue ces révolutions chaotiques ont été récupérées par les anciens régimes qui ont gardé toutes les clés essentielles entre leurs mains : l'armée, la police, l'oligarchie, l'administration, la finance, les affaires. Et rebelote [...] occident ou orient, aucune des deux rives n'avait pû échapper à ce développement hétéroclite des choses : « Face à l'Occident déchaîné contre nous et solidaire des tueurs patentés et intégristes qui y trouvaient le refuge politique jusqu'aux terribles attentats de Paris, ceux des stations de métro Saint-Michel, Port-Royal et Maison-Blanche fomentés le 25 juillet 1995, faisant 10 morts et 300 blessés ; les terribles attentats islamistes que commit le même GIA à Madrid en 1996 ; et de Londres, ceux de Piccadilly Station et de la Gare centrale fomentés le 7 juillet 2005, faisant 58 morts et 700 blessés. » (p. 123)

L'auteur fait référence dans ce bref passage à Ali visage de cauchemar. Un homme en bouillie, un cadavre marchant, un émasculé ayant connu les événements

de 1990 qu'on appela « les émeutes de la faim » et qu'on avait pris pour organisateur d'émeutes alors que c'était Juste un petit pickpocket qui ramassa une paire d'Adidas pour les offrir à son garçon âgé de huit ans et qui leur passa entre les mains.

Teldj est sur sa terrasse entrain de regarder Nieve prendre un bain de soleil mais n'en oublie pas pour autant cette architecture à laquelle elle fait face, et qui plus est, l'imposante église plantée au cœur d'Alger : le « Sacré-Cœur » qui fracassait pour ainsi dire l'espace et avait l'air de déborder sur une partie de la terrasse et sur une partie de la cuisine. Mais qui n'était plus éclairée depuis 1960, chose qui la chagrinait.

Petit à petit les deux femmes apprirent à faire plus ample connaissance et la question de benji fit surface : qui était-ce ?

Le 21 juin 2013, Teldj envoya une lettre à Nieve lui expliquant les raisons qui l'ont poussées à se séparer d'elle, lui devançant des prétexte tous autant farfelues que la vie qu'elle eut dans une Algérie arriérée et passéiste, une Algérie dévorée par les conflits comme aimait tant le répéter Salim.

Retour sur les vraies causes qui ont fait que Nieve quitte sa catalogue [...]

Nieve avait suivi un stage, à sa sortie de l'École Centrale de Grenade, dans le métro de Madrid qui l'avait impressionnée avec ses couloirs et ses dédales et surtout avec sa décoration élégante où la grande peinture contemporaine avait sa place. Mais très vite elle fut dépitée par le traitement qu'on y infligé aux berbères marocain qui y travaillaient sans relâche ; et ce long tunnel d'où elle voyait défiler des milliers d'émigrés fuyant leur pays pour de meilleurs conditions mais qui n'avaient, sans doute, aucune idée du mauvais sort qui les attendait [...]

Guerres, révolution, émeutes, assassinats, Teldj en voyant ses journaux et puis tous ses slogans meurtris par le désordre commençait à croire que l'histoire n'était que boucle répétitive et que cette fameuse révolution ou comme le siégeait certain ce « Printemps » à mine hivernal, était vouée à l'échec [...].

Et ainsi Teldj revient en arrière pour raconter à Nieve l'histoire tragique et pour pas moins ironique de leur Fatma, qui malgré sa dégaine et son sens propre de la débrouille a fini sous un train tout comme toute civilisation arabo-musulmane [...].

Un moment nostalgique pour Teldj qui à chaque lever du jour et en voyant cette terrasse de nouveau délabrée avait une courte pensée pour Nieve, femme représentatif de l'ordre et du raffinement occidental [...].

Nieve n'est plus là, benji est mort et Teldj se retrouve encore une fois seule au beau milieu de ce désordre fatidique. Tout est redevenu confusion, honte et rejet et le Printemps s'avéra être une belle arnaque [...]. Puis ceci [...].

Œuvre d'art : Botticelli (*Primavera*, 1444/45-1510)



Table des illustrations

Figure 1: Botticelli-primavera	30
Figure 2: Figure du Printemps botticellien	31
Figure 3: De la partie au tout narratif	49
Figure 4: Narration multidirectionnelle	58
Figure 5: Fractale historique	73
Figure 6: La circularité de la diégèse.....	88
Figure 7: L'île du bonheur	91

Résumé : Rachid Boudjedra s'intéresse au mythe de l'éternel retour, comme bien d'autres écrivains. Mais que peut être le rapport qu'il entretient avec cet allégorique collectif ? Notre objectif est de considérer la particularité des représentations de Boudjedra sur ce mythe, dans tous les sens du terme. Il est question d'abord d'observer ce que signifie le « mythe de l'éternel recommencement » pour Boudjedra, par le traitement singulier du thème du double qu'il propose et qui se présente dans *Printemps* comme un roman de reconstruction de la notion de sujet qui s'incarne dans le récit par une revenance de l'histoire tant personnelle que collective depuis le commencement des temps. Puis à la lumière de ces examens sur cette écriture dite du re-commencement, nous avons cherché à élucider le rapport du sujet à l'espace de manière à insinuer que de la confrontation d'une mémoire au temps passé s'est dressé un « lieu hors-lieu » dit « utopique ».

Mots-clés : Mythe de l'éternel re-commencement, Ekphrasis, Double, Schizophrénie, Utopie.

Abstract: Like several other writers, Rachid Boudjedra was interested in the Myth of the Eternal Return. But what was his relationship to this entryway into the collective allegorizing? We suggest here to inspect the particularity of Boudjedra's ideas on this myth, in all senses of the term. We begin by looking at what The Myth of the Eternal Return signified for the writer by the treatment of the double's topic in literature and that by presenting the novel like a gateway for the reconstruction of the subject's concept that embodies the recurrency of both personal and collective history. Then, based on these reviews, we aimed to clarify the ambivalent relationship between subject and space by implying that by the memorial confrontation of the subject to past times was formed a "space beyond space" claimed "utopian".

Keywords: Myth of the Eternal Return, Ekphrasis, Double, Utopia, Schizophrenia.