

Nezha Ait-Aïssa-Boukerdenn

## **L'interartialité, une forme de l'écriture diasporique dans *L'éloge de la perte* de Lynda-Nawel Tebbani**

---

**INTERARTIALITY AS A FORM OF DIASPORIC WRITING  
IN *L'ÉLOGE DE LA PERTE* BY LYNDA-NAWEL TEBBANI**

**Abstract:** The article discusses Lynda-Nawel Tebbani's book *L'éloge de la perte* and her unique approach to Algerian literature in French. Tebbani uses a hybrid language and an inter-artistic approach that infuses her text with Andalusian music. The book evokes a melancholic aesthetic and a poetics of three main cities: Paris, Algiers, and Constantine. The article aims to unveil this poetic of the city, linked to Andalusian music, that imbues the book with its originality and Algerianness, and the singular voice of the diaspora. The interdisciplinary and analytical approach draws on geocriticism, psychoanalysis, and Gaston Bachelard's poetics of space.

**Keywords:** Poetics of the City; Inter-artistic; Melancholy; Hybridity; Diasporic Voice.

**NEZHA AÏT-AÏSSA-BOUKERDENNA**

Université Mustafa Ben Boulaid, Algérie  
n.aitaissa@univ-batna2.dz

DOI: 10.24193/cechinoux.2023.45.17

L'écriture féminine d'expression française est un mouvement littéraire qui a vu le jour dans les années 1970 dans les pays du Maghreb à savoir l'Algérie, la Tunisie et le Maroc. Les femmes écrivains ont représenté leur vie quotidienne ainsi que leur expérience en tant que femmes au sein de la société, où les rôles de genre sont strictement circonscrits. En effet, ces femmes ont dû faire face à des formes de censure et d'exclusion qui ont été majoritairement liées à leur sexe, à leur origine sociale ou à leur religion. Néanmoins, leur écriture a joué un rôle des plus cruciaux dans la remise en question et dans la révision des normes patriarcales ainsi que dans la lutte en faveur de leur émancipation dans la société. Dans leur écriture, elles font recours, généralement, à des mélanges des langues, notamment le mélange de l'arabe et du français, ainsi qu'un mélange des genres et des styles littéraires. Ceci est dû, parfois, à la complexité des identités culturelles hybrides de ces écrivains, ainsi qu'à un désir irrésistible de présenter une réalité plurilingue et pluriculturelle. Cette hybridité linguistique et littéraire a contribué grandement à enrichir la littérature

francophone en lui apportant de nouvelles voix(e) et de nouvelles perspectives.

Lynda-Nawel Tebbani, dans son roman intitulé *L'éloge de la perte*, s'efforce de revitaliser et de donner une nouvelle impulsion à la littérature algérienne d'expression française en explorant une voie scripturale singulière au travers d'une écriture hybride qui se démarque des conventions littéraires contemporaines et qui transcende les clichés de la critique postcoloniale. Pour ce faire, l'auteure a exploité la flexibilité de la littérature pour la marier à d'autres formes d'art, en faisant de son texte un réceptacle particulier de la musique andalouse. Cette interdisciplinarité se caractérise par une esthétique de la mélancolie et de la tristesse liée à la perte d'un être cher, exprimée par des voix qui jaillissent à travers la poétique de ces trois villes : Paris, Alger et Constantine. Dans cet article, nous examinerons la poétique urbaine associée à la musique andalouse, qui a conféré au roman de Lynda-Nawel Tebbani son originalité et son « algérienité », notion chère à l'auteure, ainsi que l'unicité liée à la voix diasporique. Nous allons tenter d'identifier et d'examiner les procédés par le biais desquels se manifeste la voix diasporique dans cet ouvrage.

La narration se déploie dans une série de tableaux poétiques, rythmés par la musique andalouse et les ambiances contrastées de Paris, Alger et Constantine. Dans cette oeuvre, la romancière opte pour un style d'écriture original, qui s'éloigne des conventions narratives et met en scène la ville, la musique, l'amour, la nostalgie et la douleur.

L'intrigue de cette histoire d'amour se concentre sur Zayna (qui veut dire Jolie), une jeune femme d'origine algérienne

vivant en France, qui tombe amoureuse de son compatriote Gharam (qui veut dire amour ardent), un homme marié, puissant et occupé par sa haute fonction, dont on ignore la nature précise. Leur passion commune pour le malouf et la musique arabo-andalouse les rapproche et les conduit à une relation tourmentée, empreinte de mélancolie. Le récit, construit sur un mode intermittent et non linéaire, écrit tantôt à la troisième personne du singulier par la voix de la narratrice, tantôt à la première personne par la voix(e) de ces deux personnages, mêle des moments de poésie pure, des évocations de la ville et des interludes où le personnage principal se confie à lui-même, dans un monologue introspectif, les nuances de son amour et les vicissitudes de sa condition. La ville de Constantine, ville des ponts suspendus et des jardins secrets, ainsi qu'Alger occupent une place centrale dans cette histoire d'amour, qui s'inscrit dans le paysage urbain et devient une forme de catharsis pour la narratrice. En effet, en se laissant errer dans les ruelles d'Alger et de Constantine, la narratrice a pu entrer en contact avec la culture, la musique et les souvenirs que ces deux villes ont réveillés en elle. Grâce à cette immersion, elle a pu libérer ses émotions enfouies, employant habilement des images et des métaphores pour exprimer des sentiments qu'elle peinait à montrer, tels que la nostalgie, la douleur et l'amour. L'espace urbain s'est révélé être un puissant catalyseur, offrant une toile de fond propice à l'expression profonde de son âme à travers des mots authentiques et évocateurs. Tout en explorant les thèmes de l'amour, de la séparation et de la perte, l'auteure convoque d'autres formes d'art, en particulier, la poésie, le chant et la musique, qui deviennent des éléments clés de sa

prose. Les vers de poésie, chantés dans le malouf, sont souvent transcrits en caractères arabes et traduits en français, créant ainsi une intertextualité riche et complexe. *L'éloge de la perte* est un roman où la poésie et la musique sont au cœur de l'histoire, et où les villes deviennent des personnages à part entière, incarnant les passions, les douleurs et les espoirs des protagonistes.

### Fenêtre sur la ville : un espace poétique

La poéticité qui se dégage dès le début du roman nous fait rappeler les propos de Sylviane Coyault sur *le récit poétique et ses espaces* ; selon elle, « l'écriture prend l'allure du poème, soit qu'elle progresse par relance anaphorique, et, de la sorte, emprunte les procédés du lyrisme ; soit qu'elle recherche l'ornement' et se délecte, par le biais de l'énumération, d'un vocabulaire rare ou précieux. »<sup>1</sup>

En effet, l'incipit du roman présente une fenêtre ouverte par laquelle Gharam regarde la ville et où la narratrice, par le biais d'une narration à la troisième personne du singulier, nous décrit les émotions qui la submergent et les sentiments qu'elle éprouve :

La fenêtre ouverte laisse entrer ces murmures obsédants qui l'ont toujours empêché d'oublier qu'il était dans cette ville. La fenêtre ouverte le laissait toujours face à cette même certitude que la ville le maintenait dans un étaiu-prison sans possibilité de fuite. La fenêtre ouverte de son bureau a, pourtant, une vue enviée par beaucoup de ses collègues, mais il ne l'a jamais aimée : une vue ouverte

sur la baie d'Alger, entièrement nue à ses yeux. Depuis le début de sa carrière flamboyante, il était cantonné au bureau sans fenêtre, et avait ainsi gagné une envie malade de voir la ville [...] depuis le début, il a rêvé de cette fenêtre, et aujourd'hui face à elle, comme depuis ce fameux jour, il ne peut plus supporter son imposante présence. Une fenêtre qui lui montre la ville, les toits et au loin vers la droite de l'encablure, le début d'une autoroute de banlieue, qui ne cesse de lui rappeler ce jour-là, ce jour où il ne l'a pas prise, la route [...] Depuis son bureau, assis face à son ordinateur, face à la fenêtre, il regarde la ville comme par défi.<sup>2</sup>

Si nous analysons les procédés poétiques de ce passage, nous constatons que l'auteure a utilisé l'anaphore pour renforcer l'importance de la fenêtre (objet qui va être abordé à maintes reprises dans le roman) dans la description, tout en créant un certain rythme et une certaine musicalité. De plus, le choix des adjectifs pour décrire les murmures qui entrent par la fenêtre (« obsédant ») et la ville qui entoure le personnage (l'étaiu-prison) crée une ambiance oppressante et donne une connotation négative à la ville. Enfin, la fenêtre est personnifiée (« il ne peut plus supporter son imposante présence ») : on a l'impression que cette fenêtre pèse sur la conscience du personnage, d'où le sentiment de persécution qu'il ressent.

Zayna (le second personnage de ce roman) regarde, elle aussi, par la fenêtre du taxi qui déambule en plein centre-ville de Constantine ; elle plonge dans une pensée intérieure où elle est en proie à des

élucubrations à travers lesquelles elle nous dépeint ses attentes avortées et ses espoirs perdus :

Zayna à la fenêtre regarde une ville qui si souvent lui était contée par le mystère, quelque part entre les images surannées de livres jaunis par le temps qui passe et des films vieillots qui se complaisaient à montrer comment la ville aux ponts transformait l'attente en toucher, l'espoir en réalité... Zayna à la fenêtre au lieu de regarder, voit ses souvenirs en attente se transformer en rien. En vide puissant semblant donner à toute cette foule une lenteur implacable. Zayna à la fenêtre attend celui qu'elle a toujours attendu, celui qu'elle a toujours espéré mais elle se rend compte, soudain, que l'espoir et l'attente ne sont rien d'autres que de vilains compagnons qui au lieu de nous ouvrir les yeux nous complaisent dans ce qui pourrait advenir, ce qui pourrait être, tout en sachant pertinemment, que rien ne sera.<sup>3</sup>

Le motif de la fenêtre se réitère tel un leitmotiv, ce qui favorise la musicalité et la rythmicité du passage. La fenêtre dénote également la présence et l'absence, la possibilité de voir et d'être vu, et l'impossibilité de toucher et de parvenir à ce qui se trouve à l'extérieur. Le recours à l'antithèse entre la ville réelle et la ville imaginaire et mystérieuse donne naissance à deux visions qui insistent sur la dichotomie réel/imaginaire. Les remarques d'Ouellet soutiennent notre point de vue :

[...] « la fenêtre » [...], à travers laquelle on peut regarder le monde

qu'elle ne re-présente pas ni ne réalise vraiment, mais dé-présente et irréalise – « déchirant » la continuité du réel, dont elle fait partie en même temps que la chose imagée, pour qu'elle apparaisse dans cette déchirure à l'intérieur de sa bordure ou des limites strictes du cadre irréalisant qui s'y forme, le « monde d'image » où *fictum* et *factum* phénoménologiquement coïncident, sans que jamais ontologiquement ils ne se confondent.<sup>4</sup>

C'est-à-dire qu'à travers la fenêtre, l'image ne produit pas le monde réel tel qu'il l'est mais une version réduite et épurée. Puisque l'image que nous voyons est finalement le produit de notre perception et la fenêtre crée ce vide où nous pourrions voir le monde tel que nous-mêmes l'avons représenté. Un monde où la réalité factuelle et la fiction se rejoignent sans jamais se confondre. Puisque l'image que nous percevons est, en fin de compte, le résultat de notre propre perception, et la fenêtre à travers laquelle nous regardons crée un espace vide qui nous permet de voir le monde tel que nous l'avons représenté dans notre esprit. Ainsi entrons-nous dans un monde où la réalité objective et la fiction se mêlent sans jamais se confondre, formant un paysage unique et subjectif forgé par notre propre vision du monde.

Par ailleurs, les figures de style contribuent à créer une atmosphère poétique et à mettre l'accent sur l'importance de la fenêtre dans la description de l'espace. Elles permettent également de donner une dimension symbolique à cet élément architectural, qui devient alors un élément crucial de l'expression des sentiments et des émotions du personnage. En effet, la

fenêtre offre au personnage une vue sur la ville qui le contient, dans un état d'emprisonnement symbolique. Elle représente subtilement une source de tourment. La fenêtre ouverte représente une frontière entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, qui (et cette dernière) crée une tension entre le personnage et le monde qui l'entoure.

De ce fait, l'auteur accorde une plus grande importance au cadre et à l'environnement dans lequel les personnages évoluent, qu'à leurs traits de caractère ou à leurs actions. Ceci représente un changement de la tradition littéraire, qui accordait, en général, plus d'attention aux personnages et à leur évolution. Selon Robbe-Grillet : « tout ce que l'homme ressent est supporté par les formes matérielles de ce monde »<sup>5</sup>.

Ce regard à travers la fenêtre est présent dans tout le roman. Un regard qui se dissout et se perd dans de multiples espaces : immeubles, mer, ruelles, ponts... Un regard, qui après la contemplation qui le suit, se mélange aux fragments d'émotion, se transformant ainsi en paroles qui engendrent les mots les plus subtiles et les plus poétiques du langage puisque « le regard multiplie ses représentations sans que l'on parvienne à le bâillonner »<sup>6</sup>. Cette subtilité langagière de la prose poétique apparaît dans tout le roman ; la musicalité des mots, épousant la rythmicité de la chanson malouf, donne naissance à la poésie qui transporte le lecteur dans un voyage mélodique et enchanteur et les passages qui vont suivre illustrent parfaitement la finesse artistique :

Le Rhummel qui me prend, le Rhummel qui me perd. Tes bras suspendus pour me rattraper. Rhummel fou. Rhummel

ivre. Amour inassouvi. Temps indéfini. Ivre de cassis et de baiser inédits sur une page que ta peau m'offre. Constantine... l'inassouvie<sup>7</sup>,

Ce corps intouchable par le mot, tant seule la voix arrive à le faire exister. Invisible au toucher, à la vue, seuls les moments tendent à la ressusciter dans l'enclave muette et instable [...] Corps qui d'enclavé en désiré, attend la peau emmitoufflée par le rêve et l'utopie retrouvée.<sup>8</sup>

### **De l'interartialité à la plurivocalité : quand les voix se font mélodie**

Les interactions mutuelles entre les différentes formes de créations artistiques sont aujourd'hui au cœur des recherches en littérature, notamment, dans les récits fictionnels dont la tendance actuelle est de faire recours de plus en plus souvent à d'autres formes d'art. Ce besoin de la littérature de recourir à d'autres arts est dû, en grande partie, à la facilité d'accès à la culture et au renforcement de son rôle social et de divertissement. Ainsi, l'art est-il devenu un matériau d'écriture à part entière que tout lecteur est en mesure de partager, d'apprécier et de comprendre.

Ce recours à d'autres formes d'art est appelé « interartialité », notion définie par Jürgen E Müller comme « la reconstruction des interactions entre les arts et les procédés artistiques, [qui] s'inscrit dans une tradition 'poétologique' »<sup>9</sup>. En d'autres termes, cela implique une compréhension de la manière dont les auteurs s'inspirent de différents arts pour exprimer leurs idées, leurs émotions et leurs ressentis. Et le rôle de tout critique est « non de comparer

deux objets distincts et hétérogènes mais de tenir compte de l'intégration d'un système signifiant (la musique) dans un autre (la littérature) »<sup>10</sup> et d'identifier, par la suite, les significations qui y émergent.

L'incorporation des arts s'est faite dans le roman que nous analysons à travers le recours à la chanson andalouse et plus particulièrement au Malouf. Ce dernier est un genre musical traditionnel algérien qui a des racines dans la musique arabo-musulmane. Il a été influencé à ses débuts par l'école de Séville, puis plus tard par la musique ottomane. Le malouf est associé à la ville de Constantine, situé à l'est de l'Algérie, et comprend des noubas, qui sont « une suite de poèmes chantés et de pièces instrumentales, dans la musique classique du Maghreb »<sup>11</sup>.

En effet, l'auteure fait recours à des fragments de Malouf dans son récit, afin d'exprimer des sentiments que seule la voix musicale peut relever :

Boum Tac Tac. Boum Tac Tac. Voilà le rythme parfait, le seul à même de transcrire ce cœur en suspens. Boum Tac Tac. Toujours prêt à accélérer dans les rythmes incessants de ce qui n'adhère pas. Boum Tac Tac Boum Tac Tac. Et s'ajoute le  $\flat$  comment le dire celui-là !  $\flat$  ! Ah ! Aaaa ! Ah ! Ah ! impossible de transcrire, encore moins de le traduire<sup>12</sup>

L'auteur emploie un rythme de la *derbouka* (instrument de percussion répandu en Afrique du Nord, l'Afrique subsaharienne, au moyen orient et au Balkan). « Boum Tac Tac », sons qui peuvent transcrire les battements accélérés du cœur, mélangés à ce *Ah*, que l'auteur a déclaré qu'on ne pouvait ni

transcrire ni traduire puisque c'est un son qui vient du fond du cœur et qui, dans la chanson andalouse, exprime la perte et la douleur, son à la fois pénible et exquis. L'écrivaine ajoute, pour expliquer le rôle expressif du « Ah », des paroles de la chanson andalouse *men djat forgetek* (d'où vient ta séparation) dont des vers ont été parsemés dans tout le roman « in qarabou âh, in ba'adou âh, in'acharou al ghir, âbin âla âh »<sup>13</sup> (près de lui ah, loin de lui ah, même s'il est en compagnie d'autres ah)<sup>14</sup>.

L'auteure a, également, fait recours dans tout son roman à des fragments de musique malouf pour faire exprimer de manière plus subtile les sentiments de ses personnages. En effet, les paroles de Malouf, grâce à leur capacité à exprimer les sentiments les plus profonds et les plus sincères, ont représenté pour l'auteure un moyen efficace pour donner voix, à travers ses personnages, à sa douleur et à sa nostalgie.

Chaque fois que les deux personnages éprouvent un besoin profond de faire part de leurs émotions et de leurs ressentis, ils se mettent à chanter ou se souviennent d'un vers de Malouf comme si ces vers peuvent remplacer leurs pensées afin d'exprimer des sentiments encore plus forts. Lorsque, assis sur son fauteuil devant la fenêtre, Gharam se souvient des mots que Zayna chantonait « Ah ya mahbouba qalbi zada ichqan wal gharam »<sup>15</sup> (Ô aimé de mon cœur, ma passion et ma dévotion se sont enflammées)<sup>16</sup>, ces vers ont un impact significatif sur la manière dont Gharam perçoit sa relation avec cette ville et sa façon de la voir : « une simple chanson qui a, pourtant, transformé cette fenêtre avec une vue sur Alger »<sup>17</sup>. Dans un autre passage, Zayna, après avoir raccroché, « se met à chanter *kif*

*el'amal Allah balani bil mahhaba* »<sup>18</sup> (comment faire, Dieu m'a éprouvée par l'amour). Plus tard le narrateur évoque la poétique de la ville :

Et le corps retrouve la voix, le murmure dans un ersatz d'émotions. Errance hivernale dans une ville enclavée où jusqu'à l'air tout aspire à la sereine intensité du vide. De l'eau qui d'aucunes vagues la léchant n'arrive à nous atteindre, à ces ponts qui l'enjambent et ne font qu'attiser le manque, le manque, le vide, cette attente du corps palimpseste qui reste, toujours aussi muet, tant seule la voix n'arrive à réveiller ses muscles et ses glandes [...] la voix qui appelle l'autre, cellule poreuse que la nostalgie attise et tempère.<sup>19</sup>

Le narrateur dépeint l'errance et le vide dans une ville isolée, en plein hiver. Le corps y est présent mais il est sans voix, il simule de fausses émotions ; la ville est décrite comme étrange, vide et surréaliste. Les ponts qui enjambent l'eau (ceux-ci font référence aux ponts suspendus de Constantine) ne font qu'attiser le néant et le manque dans cette attente du corps palimpseste que seule la voix peut réveiller. Cette voix salvatrice peut aider le corps à sortir de cet état de vide, de perte et d'errance.

On ressent bien dans ce passage une ambiance singulière, marquée par la mélancolie, la nostalgie et le vide, notamment avec l'idée du manque et la métaphore du « corps palimpseste ».

Dans le roman, la chanson du malouf est, dans la majorité des cas, associée soit à la perte («...Elle s'était toujours étonnée du

si parfait rythme de cette *qacida* à décrire le manque »<sup>20</sup>), soit à la ville de Constantine ; comme si cette chanson est là pour essayer de remédier au problème :

Il a toujours pris ce chant comme une image auditive de Constantine. Il a toujours mis Constantine dans chacune des notes des *q'cid* [poème] andalous, du violent au *nay* [flûte traditionnelle], Constantine comme un *istikhbar* [prélude vocal ou instrumental] unique qui se déploie autour de lui. Comment réussir en un seul mot à transcrire une écoute, si ce n'est par le silence. Le blanc graphique, une respiration... prendre en lui tout un monde et entendre le magma calcaire qui supporte la ville<sup>21</sup>

Un air nostalgique se dégage de ce passage : la musique andalouse réveille chez Gharam un sentiment de langueur quant à de la ville de Constantine. À la lecture de ce passage, on perçoit un air nostalgique qui se mêle particulièrement à la musique andalouse, réveillant chez Gharam un sentiment de manque et de langueur vis-à-vis de la ville de Constantine. Il arrive, rien qu'à écouter le malouf, à sentir la ville qui l'entoure. Le narrateur utilise la comparaison afin d'assimiler Constantine à un *Istikhbar* unique ; il considère cette pause musicale comme un magma calcaire qui supporte cette ville et l'empêche de sombrer dans les méandres de l'oubli.

Cette manière d'écrire, qui combine différentes formes artistiques, permet de construire une véritable poétique de la nostalgie. En outre la plurivocalité pourrait semer le doute sur ce qui se cache derrière



cette relation ambivalente entre les deux personnages et leur perpétuelle perte.

La plurivocalité, en littérature, est liée à la multiplicité des voix. Elle se traduit, également, par un aspect déconstructif qui outrepassa grandement les habitudes et qui permet de porter un nouveau regard sur le monde. Elle se manifeste, par ailleurs, par un mélange de genres et un désordre scripturaire qui désoriente le lecteur et qui le met dans une spirale d'incertitude et de confusion, le plongeant ainsi dans une errance.

Dans le roman, cette plurivocalité se traduit, tout d'abord, par une écriture du désordre. En effet, on y a identifié, une pluralité des voix qui a donné au récit une opacité et une nébulosité extrême. Il s'agit, essentiellement, des voix qui se mélangent et qui se confondent sans savoir précisément la vision qui oriente la narration ; il y a, en effet un jeu sur les pronoms (je/tu/il ou elle et le vous) qui accentue ce sentiment de perte, d'incertitude et de trouble dans la diégèse. Dans le roman, l'auteur en manipulant la technique du brouillage narratif, a réussi à créer une expérience de lecture complexe en entremêlant les perspectives à la première et à la troisième personne. Cette approche a brisé les barrières entre les différents niveaux de narration, créant ainsi une confusion chez le lecteur qui doit relire à plusieurs reprises et prendre le temps de comprendre dans le but de saisir pleinement l'histoire

Tourner. Sauter. Regarder. Ne plus respirer. Dire un nom dans une ultime expiation face à la douleur. Ne plus croire en rien. Tout s'écoule autour de moi. Tout passe dans l'ignorance de cette absence. Je ne vis plus au présent,

décalages horaires décrits en années lumières. Elle est là parce que justement l'autre n'est pas. Autre là. Elle. L'unique objet unique de ma remontée dans le temps. L'unique que j'attends et que, pourtant, j'oublie [...] le poste radio en pause repeat respire une douce et légère musique. Boum Tac Tac [...] Et l'amertume lui chante la Nouba du manque.<sup>22</sup>

On voit bien, dans le passage ci-dessus, un brouillage narratif tacite et très subtil. On assiste à une superposition de voix qui engendre une délicate confusion narrative. On remarque la présence des phrases concises et discontinues qui génèrent une impression de fragmentation et de tension. En outre, les verbes qui sont juxtaposés (tourner/sauter/regarder/ ne plus respirer) suggèrent une suite d'actions qui se déroulent conjointement sans qu'il y ait la moindre relation ou un lien manifeste entre elles.

On remarque aussi un effet de distorsion temporelle et de confusion entre les niveaux de narration par l'alternance entre les phrases concrètes et les pensées plus abstraites et réflexives du narrateur. Celui-ci paraît avoir perdu le fil de sa propre histoire et se perd entre le présent et le passé. La musique qui émane de la radio, vient à son tour, ajouter une autre voix qui semble ne pas avoir de lien avec le reste du passage mais qui crée, en réalité, un lien émotionnel et affectif avec le narrateur. Cela contribue à la construction de l'atmosphère émotionnelle et poétique du texte et suggère que le narrateur traverse une phase difficile dans laquelle il essaie de se situer par rapport à lui-même, et par rapport au monde qui l'entoure.



Dans le passage qui va suivre, le narrateur, grâce à son statut omniscient, dépeint l'état d'âme du personnage principal, Zayna. Il décrit les événements physiques et les sentiments de la protagoniste de manière détaillée. Il utilise à cet effet des métaphores (« la Seine qui s'envole dans le ciel » ou « qui se laisse prendre dans le labyrinthe parisien »). Ces images accentuent l'ambiance mélancolique et poétique du passage et mettent l'accent sur cette omniscience du narrateur.

Il est parti, sans se retourner... Elle est assise sur le quai, la Seine s'envole dans le ciel au passage d'une péniche qui lui caresse les larmes. La course éperdue de la Seine est fascinante. Elle se laisse prendre dans le labyrinthe parisien. Et toi, tu savoures ce spectacle de soumission n'est-ce pas ? tu savoures et en redemandes mais les larmes de la Seine tarissent à force de compter tes fuites et tes départs. La Seine disparaîtra un jour et toi, tu chercheras encore son regard [...] Paris se réveille chantant une nouba constantinoise qui se colle à ta peau. Chaude, mate et toute en sueur... cette peau parfumée au musc qui transpire l'intelligente utopie de notre désir.<sup>23</sup>

On remarque, par ailleurs, que le narrateur s'adresse à un interlocuteur dont on ignore l'identité. Ce mystère qui enrobe l'identité du pronom personnel « tu » nous pousse à nous poser des questions ; en effet, « tu » peut faire référence au deuxième personnage du roman, Gharam, au lecteur ou même au narrateur lui-même. Cette voix qui s'ajoute produit un bruit au sein de la diégèse et pourrait suggérer une forme

d'appel indirecte au lecteur ou une manière pour le narrateur de s'impliquer davantage et en filigrane dans le récit puisqu'il y a « surmultiplication de voix, non seulement celle qu'on entend, mais celles qui résonnent, qui créent résonance »<sup>24</sup>. Dans ce passage, plusieurs voix peuvent résonner : celle du lecteur, du narrateur ou de Gharam, et pourquoi pas celle de l'auteure.

### L'expérience de l'espace urbain de Paris, Alger et Constantine

L'espace géographique occupe une situation particulière dans les textes littéraires. Les écrivains choisissent, essentiellement, des espaces qui reflètent leurs émotions et leur état d'âme ou des espaces qui répondent à la thématique de leurs écrits. Derrida veut redéfinir les relations qui peuvent lier les humains à leur environnement, c'est-à-dire dans la façon dont ils se rapportent à leur espace. Donc, en raison de son potentiel créatif, esthétique et symbolique, la géographie peut être considérée comme un art à part entière.

Dans le roman analysé on assiste à une mobilité de l'espace géographique. En effet, les personnages se retrouvent tantôt à Paris, tantôt à Constantine ou à Alger ; ils se déplacent dans ces espaces au gré de leurs pensées et de leurs souvenirs. Ces villes représentent pour eux de réelles identités culturelles<sup>25</sup>, puisqu'il existe une vraie interaction entre des espaces pluriels :

...Une poétique de l'archipel, espace dont la totalité est constituée par l'articulation raisonnée de tous les îlots – mobiles – qui le composent. De tous les espaces, l'archipel est le plus dynamique ; il ne vit qu'à travers les

glissements de sens qui l'affectent et le ballottent à perpétuité. Dans la mesure où le ballotement est vital, il sera émergence (et dans sa version volcanique : éruption) permanente de sens<sup>26</sup>

C'est-à-dire que l'archipel est présenté comme l'espace le plus dynamique, à même de générer de nouveaux sens et de nouvelles significations, grâce à cette mobilité qui le caractérise. Il s'agit d'un espace en perpétuelle évolution, où les significations se meuvent en permanence.

Cet archipel est défini par les trois villes mentionnées ci-dessus, à savoir Paris, Alger et Constantine. Alger et Constantine représentent les deux personnages. Quant à Paris, celui-ci représente le lieu paisible de leur rencontre, le lieu où il n'y a pas d'interdictions.

L'identification des personnages aux villes d'Alger et de Constantine est visible dans les passages du roman : « j'ai beau avalé les kilomètres, les hommes et les malheurs, je n'ai jamais su avoir une envie que de te retrouver. L'Algérie est à ton image et je l'ai traversée d'est en ouest »<sup>27</sup> disait Zayna à Gharam ; Gharam voit en Zayna tantôt le Constantine, tantôt l'Alger : « pour sûr, tu es ma Constantine. Ta voix qatefa me poursuit. Ya Zayna, tu crois que toujours que je t'oublie alors que tout m'amène à toi »<sup>28</sup> ; dans un autre passage : « tu ressembles à Alger. Tu sais cette idée de ville insoumise et enviée, toujours lascive devant ton regard mais farouche et filante à ton approche. Alger je la hais, elle a pris mes espoirs »<sup>29</sup> ; ou encore : « Zayna, tu es elle sans sa méchanceté, tu es elle, sans sa laideur, tu es elle sans sa toux. Elle ne t'a pas gravée de sa haine, d'exister et de

vivre. Tu connais son charme ensorceleur, entre mantes religieuses : on s'apprécie et se respecte...Nardjess, O Nardjess »<sup>30</sup> en parlant d'Alger. On y voit bien l'identification entre les lieux et les êtres humains ; on a l'impression que les deux personnages ne font qu'un par ce sentiment ambivalent de nostalgie qui les habite et qu'ils ressentent pour ces deux villes. Cette imbrication des voix suggère une fusion entre les deux personnages dont les voix s'unissent pour pousser ce cri nostalgique qui vient du fond de leur douleur et qui est relatif à la poétique de la ville d'Alger :

On embrasse d'autres bouches, d'autres corps. Et on revient à celui que l'ont est. Et là on jouit juste au regard de ce corps. On jouit juste à la sensation de plaisir de ce corps. 'Et je te regarde. Toujours toi. Dans ma mémoire et ma peau. Ô toi mon Algérie retrouvée'.<sup>31</sup>

Cette poétique se traduit dans ce sentiment de lutte que ressent le narrateur ou le personnage principal entre lui et son reflet (puisque l'y a ce « On » qui nous désoriente, et participe grandement au brouillage narratif, accentué une nouvelle fois par la voix du narrateur et celle du personnage qui s'entrecroisent et s'entremêlent sans crier gare). Un reflet qui, même s'il apparaîtrait identique, demeure différent ; même si on se perd dans d'autres espaces, on revient toujours à notre espace initial, représenté ici par le pays natal, à savoir l'Algérie. Une image poétique de la nostalgie qui revient est visible dans le passage ci-dessous :

Alger séisme de cet amour nouveau-né.  
La mer : désert d'eau qui caresse l'oasis

blanc. Touareg perdu dans cette cité millénaire. Alger, lait maternel qu'il retrouve dans cette bouche. Constantine pont suspendu entre une lèvre et une langue. Constantine. Amour et orgasme. Retour viscéral du sable mouvant d'une terre perdue sur une peau marbrure et cuivre d'un sarcophage de pores et de sensuelle sueur qui suinte jour après jour, nuit après envie. Faut-il toujours te perdre pour mieux savourer ton retour contre moi ?<sup>32</sup>

Dans ce passage, l'espace géographique est utilisé pour exprimer des sentiments et des expériences humaines. En effet, Alger et Constantine sont peints comme des matrices vers lesquelles on revient toujours même s'il nous arrive de les quitter. Ces deux villes inspirent des émotions et des sentiments profonds de nostalgie et de retour vers le pays natal. Au contraire, Paris est décrit comme un endroit chimérique et souillé :

Paris, lui, deux amours résiduels. Deux amours fictifs, irréels. Faut-il toujours la salissure pour les accompagner ? Faut-il toujours des traces pour les retenir dans ces mémoires saturées ? De scène en Seine, il avance et percute ce rêve. Paris toujours plus belle dans ces photographies, noir et blanc, d'une mélancolie facultative. La lutte. La fuite<sup>33</sup>

L'auteure évoque, ici, la relation qui peut exister entre la diaspora et la ville de Paris une relation fausse et irréelle. Une relation d'amour qui est née à travers la photographie mais dès qu'elle se concrétise, elle se transforme en regret et en désir de lutte

et surtout de fuite. C'est-à-dire que même si on est attiré par la beauté de la ville qui se construit, parfois, par de simples photographies, on finit par avoir ce besoin de fuir et de retourner dans son pays natal, de retourner dans son berceau, à ses origines. En effet, la diaspora, fuyant souvent son pays d'origine à la recherche de l'eldorado ou en raison d'une précarité économique ou politique, se trouve confrontée à une nouvelle culture qu'elle peine à accepter ou à assimiler, ainsi qu'à une réalité qu'elle n'a que peu envisagée. En maintenant des liens profonds avec son pays natal à travers la préservation de la langue, des traditions et de la culture, cette communauté se retrouve souvent dans un état de désenchantement et de frustration, éprouvant des sentiments ambivalents et nostalgiques à l'égard de son pays d'origine. Ce passage du roman de Calixthe Beyala montre à merveille, par la voix de son personnage principal Abdou Traoré, cette ambivalence dans laquelle les gens de la diaspora se retrouve une fois dans le pays d'accueil :

Nous vivons à double monde, je le sais, tu le sais, comme on le dirait d'un double sens ou d'une double vie. Nous marchons en parallèle, acrobates sur la corde raide qui nous sépare, entre deux abîmes de réalités adverses. Le jour occulte la nuit. Et les nuits réveillent les silences du jour. À la fin, il faudrait que le jour l'emporte et que nous fassions la lumière. [...] Je suis perdu, l'ami. Que faire ? Je suis perplexe devant tes traditions que je ne veux ni froisser ni comprendre de peur aussi de m'y perdre et de gâcher ma foi, la plus forte que je tienne, forte de rester sans comparaison. C'est tout ce qui me reste l'ami<sup>34</sup>

De plus, la ville de Paris est personnifiée : « Paris éternelle voleuse d'amour de ces amants que tout oppose et qu'elle réunit de ses charmes, de ses atours, de ces lieux secrets »<sup>35</sup>. Paris a une concurrente importante, Alger, que l'auteure personnifie à son tour et à travers lequel on assiste à une sorte de cri de lamentation. Un brouillage de voix nous empêche de savoir exactement qui pousse ce cri mais tout laisse croire que c'est Paris, étant donné que l'auteure l'a personnifié et lui a donné des caractéristiques humaines :

Il a encore disparu [...] Alger t'a encore volé. Cette jalouse envieuse qui prend tout ce qu'elle possède jusqu'à son âme qui cherche à le rejoindre, alors qu'elle est ancrée au bitume d'une avenue lumineuse en face de l'Arc...

Il a fallu que ses yeux croisent les siens pour l'oublier, il fallut que son souffle respire le sien, que sa peau touche la sienne. Blanche translucide. Sirène des cœurs tourmentés [...] Alger, traîtresse qui aveugle pour mieux empoisonner. Alger, ribaude, invente une vie avec ses sacrifiés se jetant à ses pieds. Alger, affreuse sorcière qui abhorre les cœurs plus enchaînés dans l'amour sincère. Alger qui tue le rêve en étouffant l'espoir, chantage de remord pour mieux éteindre l'utopie. Alger, ville sans cœur pour ainsi mieux voler celui de cet homme. Alger... croire qu'ils y retourneront toujours. Ah, utopie de croire que je pouvais remplacer Alger dans le cœur de cet homme [...] Alger je ne peux plus me battre contre ta méchanceté, ni mes larmes, ni mes insomnies sauront atteindre

ta mécréante affaire [...] La nuit tombe sur Paris...pénombre, obscur et solitude<sup>36</sup>

Dans ce passage, l'auteure, par le biais d'une voix indéfinie, nous présente une réelle opposition entre Paris et Alger. Les figures de style, qui s'y succèdent, traduisent, notamment avec la personnification de la ville d'Alger, qui est décrite comme voleuse, traîtresse, ribaude, affreuse sorcière, une tension conflictuelle entre le locuteur et cette ville. De plus, l'auteure renforce l'idée de l'emprise qu'a Alger sur l'homme dont il est question dans le passage. L'utilisation de la sirène, figure mythique symbolisant l'emprise et la séduction aiguise davantage l'idée de la puissante influence qu'exerce la ville sur lui. Ce passage démontre la capacité du pays natal à briser toute relation qui s'établit entre ses habitants et les autres pays.

On voit bien à travers cette analyse qu'il existe une mobilité entre les espaces humains et les identités culturelles qu'ils véhiculent et que l'auteur a voulu soulever à travers la poétique de ces trois villes. Il existe également une vision encore plus large. Celle de la relation de l'être au monde puisque « le rapport au monde [...] s'il est un imaginaire spatial heureux, des géographies profondes, il est aussi des nausées, des répulsions »<sup>37</sup>. Ce sentiment de mélancolie, qui traverse tout le roman, peut se traduire par le surgissement d'un sentiment de déracinement et de solitude engendré par la séparation d'avec son environnement ou d'avec sa communauté. Ainsi, le sentiment mélancolique peut-il être un moyen de rétablir cette liaison émotionnelle avec le monde, malgré cette distance qui nous sépare de nos origines : « l'imagination

poétique nous permet d'explorer l'être de l'homme comme l'être d'une surface, de la surface qui sépare la région du même et la région de l'autre »<sup>38</sup> affirmait Gaston Bachelard. En d'autres termes, en essayant de sillonner la surface qui sépare le connu de l'inconnu, nous serons en mesure de transcender les limites de la pensée rationnelle et de découvrir, ainsi, de nouveaux aspects de notre identité et de notre relation au monde.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que Lynda-Nawel Tebbani a voulu s'inscrire à travers ce roman dans une dynamique postmoderne caractérisée par le brouillage des repères et le mélange des genres et des arts. Sa volonté de briser, à bon escient, les barrières afin de se démarquer s'exprime par une écriture qui sort du lot

des écrits féminins maghrébins. En effet, à travers cette écriture hybride, l'auteure a tenté de rompre avec l'écriture traditionnelle, notamment l'écriture post-coloniale, et se tourner vers la construction d'une nouvelle écriture marquée par cette « algérianité », où les codes esthétiques sont littéralement renouvelés. Par conséquent, elle nous a fait voyager dans une prose poétique où sa voix diasporique s'est manifestée à la fois à travers la musique andalouse, qu'elle a réussi, grâce à sa réécriture, à pérenniser, et à travers cette poétique des villes, notamment celle d'Alger et de Constantine, qui ont pris le dessus sur la ville des amoureux, marquant ainsi un besoin viscéral de retourner toujours à ses racines, à sa patrie, et donc au sein maternel.

## BIBLIOGRAPHIE

- André, Lucrèce, « Éloge du regard », *Littérature*, n° 62, 1986, *Le réel implicite*, p. 3-13.
- Arroyas, Frédérique, *La lecture musico-littéraire : À l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, Édition numérique réalisée le 21 septembre 2012 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec. p.247, URL : <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf> (consulté le 15 avril 2023).
- Beyala, Calixthe, *Le petit prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1992.
- Bricco, Elisa ; Murzilli, Nancy, « Introduction », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 23 | 2012, mis en ligne le 29 décembre 2012, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6639> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6639> (consulté le 27 avril 2023). (consulté le 01 avril 2023)
- Bussières-Tremblay, Marie-Claude, *Une « création sur les voix » à partir de la théorie de la plurivocalité de Mikhaïl Bakhtine*, mémoire de maîtrise, soutenu en mars 1990, à l'Université du Québec à Chicoutimi, page du résumé : <https://constellation.uqac.ca/id/eprint/1547/1/1463197.pdf> (consulté le 10 avril 2023).
- Coyault, Sylviane, « Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces », in *La géocritique mode d'emploi*, Bertrand Westphal (dir.), Paris, PULIM, 2000
- E Müller, Jürgen., « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses. L'identité des médias en question*, n° 16, 2006.
- Hadj Slimane, Mokhtar, *Recueil d'informations élémentaires sur la musique andalouse à Tlemcen*, éd (ANEP), 2001. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1986.2267> (consulté le 27 avril 2023)
- Ouellet, Pierre, *Poétique du regard, littérature, perception, identité*, Limoges, Québec, Pulim, Septentrion, 2000
- Tebbani, Lynda-Nawel, *L'éloge de la perte*, Constantine, Média-plus, 2017.
- Westphal, Bertrand (dir.), *La géocritique, mode d'emploi*, Paris, PULIM, 2000.

## NOTES

1. Sylviane Coyault, « Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces », in *La géocritique mode d'emploi*, Bertrand Westphal (dir.), Paris, PULIM, 2000, p. 43
2. Lynda-Nawel Tebbani, *L'éloge de la perte*, Constantine, Média-plus, 2017, p. 15-16
3. *Ibid.*, p. 21
4. Pierre Ouellet, *Poétique du regard, littérature, perception, identité*, Limoges, Québec, Pulim, Septentrion, 2000, p. 337
5. Sylviane Coyault, *op.cit.*, p. 51
6. André, Lucrèce, « Éloge du regard », *Littérature*, n° 62, 1986, *Le réel implicite*, p. 3-13.
7. Tebbani, *op. cit.*, p.p 73-74.
8. *Ibid.*, p. 29
9. Müller, Jürgen E., « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses. L'identité des médias en question*, n° 16, 2006, p. 99-110, p. 100-101.
10. Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire : À l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2001.
11. Le Robert dico en ligne, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/nouba>.
12. Tebbani, *op.cit.*, p. 44.
13. *Ibid.*, p. 45.
14. Note de bas de page que l'auteur a ajoutée pour traduire le vers de l'arabe vers le français et où l'auteur a ajouté ce commentaire : « (inéducatable affliction que de la perte par la répétition des ah, présents, ici pour marquer la douleur et la peine) » *Ibid.*, p. 45.
15. *Ibid.*, p. 24
16. C'est noté dans le roman en bas de pages que la traduction des vers andalous est faite par l'auteur
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*, p. 28.
19. *Ibid.*, pp. 28-29.
20. *Ibid.*, p. 43.
21. *Ibid.*, p. 41.
22. *Ibid.*, p. 30-31.
23. *Ibid.*, pp. 76-77.
24. Marie-Claude Bussières-Tremblay, Une « création sur les voix » à partir de la théorie de la plurivoicalité de Mikhaïl Bakhtine, mémoire de maîtrise, soutenu en mars 1990, à l'Université du Québec à Chicoutimi, page du résumé : <https://constellation.uqac.ca/id/eprint/1547/1/1463197.pdf>.
25. Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Paris, PULIM, 2000, p. 17
26. *Ibid.*, p. 19.
27. Tebbani, *op. cit.*, p. 55.
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*, p. 79-80.
30. *Ibid.*, p. 85.
31. *Ibid.*, p. 82.
32. *Ibid.*, p. 68.
33. *Ibid.*
34. Calixthe Beyala, *Le petit prince de belleville*, Paris, Albin Michel, 1992. p. 37.
35. *Ibid.*, 98.
36. *Ibid.*, p. 99-100.
37. Coyault, *op. cit.*, p. 56
38. Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Édition numérique réalisée le 21 septembre 2012 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, p. 247, URL : <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>.