

**L'éclatement Spatiotemporel Dans Mes Hommes Et Je
Dois Tout A Ton Oubli De Malika Mokeddem : Pour Un
Espace-Temps Consubstantiel**
**The Spatio-Temporal Fragmentation In Mes Hommes
And Je Dois Tout A Ton Oubli Of Malika Mokeddem:
For A Consubstantial Space-Time**

Bezzouh- Bounceur Djedjigua¹, Souhila Ourtirane-Ramdane²

¹Université A. Mira de Bejaia, 06000 Bejaia – Algérie, faculté des lettres et
des langues, bezzouhdjegiga1989@hotmail.fr

²Université Mohamed Lamine Débaghine, Sétif2- Algérie, faculté des
lettres et langues, Email : souhila.ramdane@yahoo.fr

Reçu le:14/03/2021 Accepté le:24/02/2022 Publié le: 14/12/2022

Résumé :

Cet article propose une analyse de la spatio-temporalité de deux romans de l'écrivaine algérienne d'expression française Malika Mokeddem à savoir : Mes Hommes et Je Dois tout à ton oubli. Il s'agit d'interroger la construction ou/et la déconstruction de la temporalité ainsi que l'exploitation de l'espace géographique et l'espace intériorisé dans lesdits romans. Notre objectif est de mettre en relief le processus selon lequel se traduit l'éclatement spatio-temporel, à l'aune des outils linguistiques et narratifs mis en œuvre dans le texte. L'analyse nécessite un vacillement entre modernité et tradition, car nous nous appuyons principalement sur quelques concepts élaborés par le critique George Poulet et certains éléments de la géocritique de Bertrand Westphal. Nous faisons appel également à la phénoménologie des images poétiques de Gaston Bachelard pour cerner la symbolique de quelques espaces.

Mots-Clés : Malika Mokeddem, Eclatement spatio-temporel, Instant et distance, Géocritique, Critique thématique.

Abstract:

This article provides an analysis of the spatio-temporality of two novels by the French speaking Algerian writer Malika Mokeddem which are: *Mes Hommes and Je Dois Tout à ton Oubli*. It is about questioning the construction and deconstruction of temporality as well as the exploitation of geographical space and the space internalized in the two novels. Our objective is to highlight the process by which the spatio-temporal fragmentation is reflected in the light of the linguistic and narrative tools implemented in the text. The analysis requires a vacillation between modernity and tradition, because we rely mainly on some concepts developed by the critic George Poulet and certain elements of the geocriticism of Bernard Westphal. We also appeal to the phenomenology of poetic images by Gaston Bachelard to identify the symbolism of some spaces.

Keywords: Malika Mokeddem, Spatio-temporal fragmentation, Instant and distance, Geocriticism, thematic criticism.

1. Introduction

Les études effectuées sur le temps et l'espace sont souvent séparément menées par les théoriciens, quoique ces deux catégories demeurent interdépendantes. Le formaliste russe, Mikhaïl Bakhtine est l'un des premiers à soulever l'inséparabilité des deux notions en instaurant le concept de chronotype qui est selon lui « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (Bakhtine, 1978, p. 237). Dans une étude plus récente, Bertrand Westphal souligne la même problématique « Le temps et l'espace souffraient d'une rupture chronique et topique, d'une effroyable déchirure. » (2007, p. 25)

Dans une perspective thématique et dans le but d'accéder au moi profond, les deux grandes catégories de la perception le temps et

l'espace, sont mises en avant par George Poulet dans ses ouvrages *Etude sur le temps humain* et *L'espace proustien*. Sa réflexion est centrée respectivement sur deux concepts : l'instant et la distance. Faire appel à ces deux derniers concepts ne se présente pas comme un choix, mais comme une nécessité. C'est à base d'un constat de lecture que vient l'importance de l'instant et de la distance dans les deux romans *Mes Hommes* et *Je Dois tout à ton oubli* de Malika Mokeddem. La problématique questionne les dimensions particulières dont l'instant et la distance se revêtent ainsi que leur rôle dans la révélation de l'intériorité des personnages. Nous partons ainsi du postulat qui suppose que l'importance du temps réside dans l'instant présent et que la distance qui sépare les héroïnes des espaces géographiques, est d'abord une distance intérieure.

Par ailleurs, l'intrication et l'enchevêtrement de l'espace et le temps dans les deux textes donne lieu à exploiter le concept du brouillage hétérotopique de B. Westphal. À ce propos, l'interrogation concerne le carrefour où le temps et l'espace se rejoignent pour ainsi formuler l'éclatement spatio-temporel en lui-même. Autrement dit, il sera question d'appréhender la manière dont se traduit l'éclatement spatio-temporel dans les deux romans de Malika Mokeddem : *Mes Hommes* et *Je Dois tout à ton oubli*.

Notre propos est plus que jamais conjonctif, il est question non seulement d'examiner les dimensions particulières que la spatio-temporalité prend dans lesdits romans, mais également d'expliquer la manière dont le temps et l'espace sont appréhendés et de tenter une identification des points de rencontre et d'interdépendance des deux catégories.

2. Instant profond et distance intériorisée :

Malika Mokeddem publie en 2008 son neuvième roman intitulé *Je Dois tout à ton oubli*, dans lequel elle explore les relations conflictuelles entre la mère et la fille. L'héroïne Selma est cardiologue vivant à Montpellier. Originnaire du désert, elle a fui l'Algérie pour

continuer ses études en France. C'est dans l'avant-dernière partie intitulée *Le Désert détourné*, que le décès de la mère de Selma est raconté. L'extrait suivant raconte sa première réaction: « Selma reçoit ces paroles seule dans le noir de sa chambre. En raccrochant, elle allume la lampe de chevet, reste **longtemps** assise dans son lit. **La tête vide. Longtemps. Le temps se creuse soudain.** » (Mokeddem, 2008, p. 143)

Nous avons mis en gras les mots et les expressions : **Longtemps** (qui est répété deux fois), **la tête vide, le temps se creuse soudain**, car non seulement, ils décrivent la situation du personnage, mais ils sont évocateurs de la notion du temps sur laquelle le narrateur insiste. En effet, le fait de répéter l'adverbe de durée **longtemps**, met l'emphase sur **la durée** pendant laquelle Selma essaye de saisir la nouvelle qu'elle vient d'apprendre. Faut-il encore ajouter que l'expression **le temps se creuse soudain**, accentue le fait que le lecteur ignore combien de temps est passé.

Notons que la durée telle qu'elle est définie par Jean Claude Chevalier est une action non achevée dont on ne connaît ni le début ni la fin. Ceci étant, l'adverbe **longtemps** contribue à la non quantification du temps de cette action.

Cette réflexion nous renvoie à la perception du critique G. Poulet sur le temps et plus précisément sur **l'instant**, qui « a toutes les mesures et toutes les démesures » (Poulet, 1984, p. 11-12), pour reprendre ainsi ses propos. Cette disproportion du temps se manifeste notamment par l'expression **le temps se creuse soudain**. Cette dernière concrétise l'état de sidération dans lequel se trouve le personnage. Nous pouvons ainsi décrire cet instant en le joignant aux propos de G. Poulet : « (...) il se trouve réduit à son instantanéité même : il n'est que ce qu'il est, et, en deçà, au-delà, par rapport au passé, à l'avenir, il n'est rien. » (1984, p. 12)

¹ Dans son article : L'opposition longtemps/longuement : durée objective et durée subjective, Jean-Claude Anscombre, démontre que l'adverbe longtemps a toutes les caractéristiques d'un adverbe de durée.

En effet, l'introduction de l'adverbe **longtemps** dénote cet instant qui s'étend sur une durée imprédictible, comme le confirme Claude Anscombe : « la durée dénotée par **longtemps** n'est pas embrassable dans sa totalité. » (1980, p. 112)

Ceci se formule dans le texte par la réaction de Selma, notamment par l'expression **La tête vide**. Littéralement, elle signifie : ne plus être capable de réfléchir. Ainsi, la conscience du moment présent est incapable d'outrepasser ce moment. Tout en ayant **la tête vide** et pour se consolider, Selma se plonge dans le passé. Cet instant, découlant du moment présent, soulève d'autres événements antérieurs. C'est sans doute dans l'objectif de « surmonter les fluctuations insupportables du moment présent pour [se] stabiliser dans une durée. » (1965, p. 122), pour ainsi reprendre les propos de Michel Mansuy.

Cet instant, qui n'est visiblement pas éphémère, mais pendant lequel le temps semble s'arrêter. Non seulement à cause du décès de la mère, mais également de ce que cet événement a révélé à cet instant précis. Après cet instant d'hébétude, Selma fait des gestes machinaux : boire son café et tenter de réserver une place d'avion pour l'enterrement de sa mère. Sa seule obsession du moment est de partir en Algérie. Pour elle, ce déplacement est primordial :

Quoi 'il en soit l'enterrement aura lieu ce matin. Et si Selma ne peut pas y être, il lui est impossible de rester là. Il faut qu'elle parte. Absolument. Partir est une pulsion qui monte, un élan d'impatience absolue qui emporte, trompe la mélancolie comme la culpabilité et finit par les effacer. (Mokeddem, 2008, p. 145).

Le retour au désert n'est pas dissociable des souvenirs de Selma. Autrement dit, cet espace éloigné est aussi enfoui en elle que ses émotions et ses souvenirs. Cet empressement et envie de partir

masque le chagrin de Selma, qui ne se rend compte de sa tristesse qu'un peu plus tard :

Selma met un moment à **se rendre compte** des larmes qui baignent son visage. Sans bruit. Un trop-plein qui lentement **déborde** et **se répand**. [...] les larmes s'écoulaient toutes seules et l'inondent. Selma ignorait qu'elles pouvaient ruisseler ainsi, paisibles et douces. Elles **sourdent** le silence et recouvrent la honte comme la révolte. L'annonce de cette mort **libère** une peine trop longtemps réprimée parce que infamante. Avec des gestes lents, Selma dépose, plus qu'elle range, ces vêtements dans la valise ouverte sur son lit. Et c'est un peu l'innocence usurpée de l'enfance qui **revient** dans cet effondrement intérieur. (Mokeddem, 2008, p. 146)

C'est donc à ce moment-là, que Selma découvre sa sensibilité qu'elle ignorait. Nous avons mis en gras les verbes qui expriment cette révélation de l'intériorité du personnage. En effet, cette pensée est née à cet instant même où le passé est remué, ce qui est le cas de Selma qui revient à son enfance. C'est à partir de cet instant que le personnage « se met en quête d'un passé perdu » (Mansuy, 1965, p. 122). Selma est convaincue que cette quête ne pourrait s'accomplir qu'en l'associant au désert. Ce dernier, qu'elle appelle **le désert détourné**, est également un espace perdu. La distance l'a éloigné et l'a intériorisé en elle. Il n'est restauré qu'à travers l'instant figé où l'intériorité du personnage est révélée. Ceci est accompagné par une révélation d'un espace confisqué et intériorisé à la fois.

L'espace intérieur de l'héroïne est quasiment occupé par ses souvenirs, et son identité se détermine par les blessures liées à leur tour au désert. Ce qui sépare l'héroïne de son pays d'origine l'Algérie et d'autres personnages, notamment de sa famille, est d'abord un autre espace géographique et concret qu'est la *Méditerranée*. Cette distance est souvent exprimée dans les deux textes comme un éloignement par

l’adverbe **là-bas**, qui n’est presque pas séparé de son opposé l’adverbe **ici**.

Les deux adverbes se rejoignent souvent dans le texte malgré leur sens contradictoire. Le passage suivant est extrait du roman *Je Dois tout à ton oubli* de la partie *Face à la mer*, où Selma qui, venant de France, se rend à la plage des Andalouses à *Oran*, après une dure confrontation avec sa mère :

Face à la mer, les yeux de Selma scrutent l’horizon : c’est **là-bas**, c’est encore chez elle. Un sourire lui vient aux lèvres à la pensée que, sur quelque rive qu’elle se tienne, l’autre côté est encore “à elle”. Ces “**ici**” et “**là-bas**” s’inversent pour lui délimiter son vrai territoire, cette mer. (Mokeddem, 2008, p. 92)

Cette mobilité prend de l’importance par rapport à la distance qui sépare les héroïnes de ses espaces et leur symbolique, comme l’explique D. Bergez : « L’importance (...) de la “localisation”, qui coïncide souvent avec l’identité des êtres. » (1999, p.11). En effet, en étant en France ou en Algérie, l’autre côté de la méditerranée est un espace appartenant à Selma. En fait, l’héroïne s’approprie cet espace et devient ainsi une immensité intérieure. G. Bachelard explique que l’intériorité du personnage et l’immensité géographique se confondent :

Il semble alors que c’est par leur “immensité” que les deux espaces : l’espace de l’intimité et l’espace du monde deviennent consonnants. [...] Combien concrète est cette coexistence des choses dans un espace que nous doublons de la conscience de notre existence. (Bachelard, 1957, p. 228)

En effet, cette immensité se transforme d’un espace concret à une dimension intime.

La géographie est durablement introduite dans les deux textes. Conséquemment, elle épouse la structure temporelle du récit et ses enjeux. L'oscillation dans l'espace se déroule parallèlement et inséparablement avec les va-et-vient entre les souvenirs (le passé) et le présent. La géographie est ainsi évoquée inéluctablement dans les instants présents disproportionnés. C'est ce que B. Westphal explique dans ces termes : « à une temporalité déconstruite correspond un éclatement spatial qui se traduit souvent par un investissement massif de la géographie » (2007, p. 37)

Hormis la distance géographique, l'éloignement est creusé davantage par d'autres éléments qui relèvent de l'abstrait à savoir les relations conflictuelles engendrées par les interdits et les traditions sociales ainsi que les traumatismes du passé résultants des non-dits. Pour Malika, l'héroïne de *Mes Hommes*, cette omerta remonte à l'enfance et demeure jusqu'à l'âge adulte. Elle en parle dans la première partie du roman *La Première absence* ainsi que dans la dernière *Le prochain amour* :

Mes combats se livraient **ailleurs**. Hors de la maison et de la famille. **Un fossé** s'est creusé, de plus en plus, entre nous. Et de loin en loin, je constatais la mutation de ta peur de moi en peur pour moi. Mais rien n'était **jamais dit**, mon père. **Le silence** entre nous remonte à dix ans avant mon départ de l'Algérie. A mes quinze ans fracassés. J'écris tout contre **ce silence**, mon père. J'écris pour mettre des mots pour ce **gouffre** entre nous. (Mokeddem, 2005, p. 18)

Tout ce qui n'est pas dit est si lourd qu'il m'**arrache** à lui à peine arrivée. Je ne peux pas rester. Je ne fais que passer, traverser ce **mutisme**. Nous ne serons jamais intimes. J'en ai pris mon parti » (Mokeddem, 2005, p. 205)

Comme nous pouvons le constater dans les deux passages, le silence est associé à la distance. Autrement dit, ce mutisme est approfondi à la fois par distance géographique, mais aussi par la distance intérieure, qui est construite par les non-dits.

Pour Selma, le silence remonte également à l'enfance, à son éternel conflit avec sa mère : « tout ce qu'elles ne se sont pas dit une vie durant et qui les sépare à tout jamais. » (Mokeddem, 2008, p. 46). L'origine de ce conflit et de la distance - à la fois intérieure et géographique - qui sépare Selma de sa mère s'agit non seulement des non-dits, mais également, de l'infanticide commis par sa mère. Pour Selma, l'impact de cet incident est violent, au point qu'elle l'a enfoui dans sa mémoire et l'a vécu comme une amnésie pendant des années, jusqu'au jour où le souvenir surgit brusquement. À propos, M. Mansuy explique que les souvenirs enterrés dans la mémoire étalent davantage la distance intérieure :

Avec le recul des années, la distance intérieure s'allonge qui nous sépare de nos souvenirs. Ils s'estompent dans les profondeurs du moi. Même l'oubli des événements intermédiaires ne saurait les rapprocher, au contraire: les trous de mémoire creusent en nous de grands vides et, de l'autre côté de l'abîme, une évocation d'enfance émergeant soudain semble nous faire signe d'une autre planète. (Mansuy, 1965, p. 124)

Le surgissement de ce souvenir fut alors un nouvel ébranlement pour Selma, cet oubli ne l'a pas rapproché de sa mère ni encore moins du désert. La distance avec ce dernier s'est déjà créée pendant son enfance : « Selma se revoit petite, levant les yeux vers l'horizon avec un effroi mêlé à la conviction que rien ne pourrait advenir. Ni le pire ni le meilleur. Un néant intériorisé. » (Mokeddem, 2008, p. 46)

En fait, c'est au moment où elle se rend compte de la passivité de cet espace que Selma commence déjà à s'en éloigner. C'est

précisément cet espace-là que G. Poulet appelle **La distance** : «La distance, c'est l'espace, mais l'espace dépouillé de toute positivité, espace sans puissance, sans pouvoir de plénification, de coordination et d'unification. » (Poulet, 1982, p. 60). Un espace figé, où rien ne se passe, affecte l'intériorité de l'être qui s'approprie involontairement le vide ou le désert intérieur.

Dans les deux romans, l'espace intérieur est lié aux grands espaces dominants dans le récit : le désert et la mer, *l'Algérie* et la *France*. En effet, nous avons constaté que ces espaces apparaissent alternativement. Ceci nous renvoie une autre fois aux propos de D. Bergez quant au vacillement dans l'espace, ainsi qu'à l'importance de la localisation dans la détermination de l'identité des êtres. En fait, la distance met chaque personnage dans sa perspective particulière, par rapport aux lieux où ils se trouvent et particulièrement par rapport à leur intériorité.

Les deux héroïnes Malika et Selma se trouvent souvent dans des espaces disjoints. Vivant en France, pourtant la grande partie des actions se déroulent en Algérie, notamment au désert. Ce dernier correspond souvent au passé et aux souvenirs des héroïnes, il devient ainsi, une partie de leur espace intérieur. Cela correspond à la précision que porte M. Mansuy sur l'espace intérieur qui est « (...) d'abord un lieu qu'envahit le dehors, une transposition du monde qui nous entoure. » (1965, p. 123)

L'instant dans *Je Dois tout à ton oubli* est profond et indéterminé mais, il est insécable de la distance. Cette dernière ne peut se définir qu'en mesure de cet instant où les souvenirs ressurgissent. Moussa Camara explique cette fusion de l'espace et du temps dans ses termes :

...l'espace et le temps s'annulent algébriquement pour se confondre géométriquement, dans les instants luminescents du souvenir, c'est-à-dire l'acte abstrait de faire revenir ce qui se cache sous un support concret, via la magie de la mémoire elle-

même pouvant être considérée comme un espace-temps. (Camara, 2020, p. 32)

C'est par leur disproportion que l'instant et la distance se rejoignent, il y a un double effacement temporel et spatial à la fois.

3. Déconstruction temporelle et espace hétérotopique :

Si dans *Je Dois tout à ton oubli* la romancière s'attarde sur les liens unissant la mère et la fille, dans son roman autobiographique *Mes Hommes*, elle met en avant sa relation avec tous les hommes qui ont compté dans sa vie : le père, le frère, le mari, l'amoureux, l'ami...etc. Nous allons nous pencher particulièrement sur la dernière partie de ce roman, intitulée *Le prochain amour*. Au début de cette partie, la romancière revient sur sa relation avec son père et l'absence de ce dernier dans sa vie. Ensuite, sur cinq pages environ, la romancière improvise son prochain amour sur des hommes qu'elle rencontre inopinément :

- Je vous croise. Mais je ne sais plus vous reconnaître. Étiez-vous l'homme du bar de Gijon ? » (Mokeddem, 2005, p. 206)
- Étiez-vous l'homme du train Milan- Venise ? » (Mokeddem, 2005, p. 208)
- Étiez-vous ce constructeur de navires croisé un soir dans un avion entre Paris et Montpellier » (Mokeddem, 2005, p. 210)

Dans ces trois passages, le passé n'est plus ressassé, mais la romancière se met à prédire l'homme dont elle tombera probablement amoureuse à l'avenir. Ainsi, l'imagination prend le dessus : « J'ai entrepris de vous inventer, de vous projeter pour enfin vous rendre possible. Vous donner une consistance, une vraisemblance sensible. (...) Vous ne ressemblerez pas à mes aventures sans lendemain en dix ans. » (Mokeddem, 2005, 215)

Tout en réinventant son passé, Malika imagine le futur. C'est sans doute pour mieux redéfinir le présent. En effet, elle appréhende

les trois instants avec lucidité. Elle ne les mélange pas, mais elle les combine. G. Poulet explique cette démarche comme suit :

Des liens se nouent. Les instants, sans jamais se confondre, sans jamais se prolonger l'un dans l'autre, se disposent les uns à côté des autres, comme les prédelles d'une châsse ou d'un retable, établissent entre eux des relations qui ne sont plus de continuité mais de juxtaposition harmonieuse. (Poulet, 1964, p. 36)

En effet, la quête du passé de Malika n'a plus pour objectif la continuité avec le présent, mais il s'agit d'une tentative « d'élaborer l'œuvre à venir ». (Mansuy, 1965, p. 123). Elle ne se remémore pas et n'évoque pas les souvenirs non plus. Elle furète dans son passé, d'une manière différente. D'une part et comme nous l'avons annoncé en amont, elle invente son futur en le juxtaposant au passé et le rapprochant du présent par le biais du songe et de l'imagination. Elle s'abandonne ainsi à la rêverie :

Une veille berceuse que les femmes du désert fredonnaient à leurs enfants a soudain submergé ma mémoire. Elle parle d'étoiles filantes, de sommeil et d'amour. Je me sentie enfant. Et une évidence s'est imposée à mon esprit. Cette même illusion tranquille qu'avaient vos yeux dans le train de Milan à Venise : Qui êtes-vous ? D'où viendrez- vous ? Je veux vous connaître. Je vais vous connaître. Mais la vie file comme un cheval fou. Faute de pouvoir la retenir, j'essaie de faire diversion. Je prends le temps de vous rêver. (Mokeddem, 2005, p. 218)

La certitude manifeste dans ces propos met le futur rêvé et le présent en parallèle, ils ne sont plus classés dans un ordre chronologique. G. Poulet réfute la conception classique qui limite le temps à un ordre chronologique déterminé : « Contrairement à ce que

l'on suppose, le temps ne va pas du passé au futur ni du futur au passé, en traversant le présent. Sa vraie direction est celle qui va de l'instant isolé à la continuité temporelle ». (Poulet, 1964, p. 40).

Il explique également que l'instant détermine fortement le temps « Ce n'est pas le temps qui nous est donné ; c'est l'instant. Avec cet instant donné, c'est à nous de faire le temps. » (Poulet, 1964, p. 40) Ce choix est offert à Malika par l'instant où elle croise les yeux de cet homme inconnu.

En effet, le passé, le présent et le futur ne peuvent se positionner sur un axe chronologique. Malika choisit elle-même l'ordre temporel de sa vie et elle en impose la synchronisation. L'ordre chronologique est manipulé selon la subjectivité de ce personnage, il en résulte un discours non linéaire et ne tenant pas compte de l'acheminement chronologique de l'histoire. Ceci nous renvoie à la conception de Bertrand Westphal sur la temporalité. Il avance que le progrès ne se fait plus en suivant une certaine linéarité :

Aller de l'avant ne signifie [...] plus suivre une ligne droite ; on peut aller en avant en tournant en rond ou en empruntant des chemins de traverse, au gré du vent. [...] On entre dans une temporalité où la synchronie semble prendre le dessus sur la diachronie. (Westphal, 2007, p. 27)

L'héroïne change le cours de l'histoire pour apporter une nouvelle conception. Son objectif est sans doute de prendre le contrôle du temps pour pouvoir avancer. Son futur est inspiré du passé et fabriqué à partir des impressions de l'instant présent. Elle s'adresse à son futur amoureux, tout en relatant des scènes du passé et en donnant au même temps ses impressions du moment présent. À plusieurs reprises, elle s'adresse aux lecteurs : « Savez-vous ce que j'en ai conclu au terme de cette réflexion ? À cet extrême-là, avec cet excès, la solitude s'érige en héroïsme des mal-aimés. » (Mokeddem, 2005, p. 214)

Ces alternances dans le récit et les va- et- vient entre ce futur, le passé et le présent contribuent à la spatialisation du temps. En effet, B. Westphal considère que cette délinéarisation est l'un des procédés qui « tendent à spatiliser le temps narratif » (2007, p. 42). De ce fait, à une juxtaposition temporelle, s'implique systématiquement et/ou forcément une juxtaposition spatiale qui se traduit par la fusion des temps dans une image spatiale. (Lahaie, 2008, p.443).

Par ailleurs, le rêve qui dépasse toute composante temporelle, lui permet également une tentative de réconciliation avec certains éléments de son passé douloureux et avec son présent aussi. C'est vers les dernières pages de son roman qu'elle s'adresse au lecteur, pour raconter un rêve :

Il faut que vous rapporte ce rêve (...) La porte de ma chambre s'est entrouverte. Une fillette s'y est faufilée sur la pointe des pieds. Huit ou dix ans. (...) l'enfant a levé le menton et m'a toisée prête à regimber (...) C'était moi à cet âge. (Mokeddem, 2005, p. 215)

Malika, l'adulte, mène un long dialogue avec Malika la petite fille. Elles évoquent le père et la grand-mère, le désert et l'amour.

La romancière n'a jamais associé le désert et l'amour tout au long du roman, Malika a vécu l'amour dans d'autres espaces : à Oran, à Montpellier et en plein méditerranée, mais il n'était jamais question d'amour dans son désert natal. Il faudra attendre que la petite fille le propose dans ce rêve : « le prochain amour, il faudra l'amener sur la dune. » (Mokeddem, 2005, p. 215) Pourtant, elle l'a tant voulu. Au réveil, Malika y songe :

Aller me percher sur la dune, sommet du début de la solitude, dans les bras d'un amoureux ? Belle idée, certes – j'y ai tellement rêvé. (...) et puis, s'il suffisait d'aller imprimer un amour sur les sables

désaffectés des origines pour qu'il soit le plus grand.
(Mokeddem, 2005, p. 215)

En effet, vivre un amour au désert permet la réappropriation de cet espace. La fin de ce roman marque un dénouement pertinent, il y a une tentative d'une double reconquête : la reconquête de l'amour auquel elle ne croyait plus et d'un espace, jadis désapproprié. Ceci se joue entre le rêve et la réalité. C'est une tentative de franchissement des limites entre le réel et la fiction. Sous le volet de *la référentialité* où B. Westphal s'intéresse au lieu qui unit l'espace réel et l'espace fictionnel, il traite *l'espace hétérotopique*. Il l'explique comme suit :

Est hétérotopique tout « contre-site » où les sites « réels » sont représentés, contestés, inversés. L'hétérotopie foucaldienne est cet espace que la littérature investit en sa qualité de « laboratoire du possible », d'expérimentatrice de l'espace intégral qui se déroule tantôt dans le champ du réel, tantôt en marge de celui-ci. L'hétérotopie fonctionne selon un double principe d'ouverture et de fermeture qui rend ces espaces à la fois isolables et accessibles. (Westphal, 2007, p. 108)

Dès lors, les limites entre le réel et la fiction ne sont plus perceptibles. C'est ce que B. Westphal appelle *le brouillage hétérotopique* qui fonctionne comme connecteur du réel et de la fiction. L'héroïne tente de construire un nouveau monde, en mêlant des éléments du réel à la fiction. Elle se sert de l'espace lointain et du rêve comme outils de fabrication d'un nouvel espace. Elle rend l'espace accessible par le rêve et elle l'isole en l'intériorisant.

4. Conclusion

Nous avons pu constater que l'instant dans les deux romans *Mes Hommes* et *Je Dois tout à ton oubli* revêt d'une grande importance. Il se caractérise par sa profondeur et sa non quantification. Ceci est concrétisé par la mise en texte de quelques procédés linguistiques à

l'exemple de l'adverbe de durée longtemps ainsi que des expressions qui font écho à la démesure de l'instant présent. Quant à la distance, elle est souvent liée au vacillement des héroïnes dans l'espace et à leur localisation, étayés dans le texte par les deux adverbes là-bas et ici qui symbolisent à la fois la distance géographique séparant les héroïnes de leur pays et leur double identité. Nous l'avons également qualifié de distance intériorisée de par son étroite relation avec le silence. Ce dernier est construit par la distance géographique et la distance émotionnelle cumulés au fil des années.

L'éclatement temporel est concrètement perceptible à travers les instants figés, profonds et indéterminés. Ensuite, la conception temporelle du récit est redéfinie, elle subit une synchronisation subjective et un ordre chronologique transgressé. En outre, l'éclatement spatial est mis en œuvre à travers le déplacement tantôt concret, tantôt figuré dans l'espace. L'investissement important de la géographie et de l'espace intérieur a permis non seulement la révélation de l'intériorité des personnages, mais aussi une spatialisation du temps ainsi que la naissance d'un espace –temps. Ce qui l'en résulte est visiblement le brouillage des repères entre le réel et la fiction. Cette fusion d'un temps confectionné et d'un espace rêvé ne peut induire qu'à un éclatement spatio-temporel.

Corpus :

Malika Mokeddem, *Mes Hommes*, Seuil, Paris, 2005.

Malika Mokeddem, *Je Dois tout à ton oubli*, Grasset, Paris, 2008

Références

Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Les éditions de minuit, collection paradoxe, Paris, 2007.

Christiane Lahaie, « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la mimésis », dans *Cahiers de géographie du Québec*, 52 (147), 439–451, 2008. Disponible sur : <https://id.erudit.org/iderudit/029870ar> (Consulté le : 02/12/2020)

Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Marcel Marini et Gisèle Valency, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Dunod, Paris, 1999

Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Presses universitaires de Paris, 3e éditions, 1961 .

George Poulet, *Etude sur le temps humain, 4 mesures de l'instant*, Plon, paris, 1984.

George Poulet, *L'Espace proustien*, Gallimard, Paris, 1982

Jean-Claude Anscambre. L'opposition longtemps/longuement : durée objective et durée subjective. In: *Langue française*, n°88, 1990. Classification des adverbes. pp. 90-116. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1990_num_88_1_5755 (Consulté le : 08/02/2021)

Mansuy, M. (1965). Review of [Georges Poulet, *Études sur le temps humain, III : le Point de départ*. Paris, Plon, 1964, 239 p.] *Études françaises*, 1 (3), 119–125. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/036209ar> (Consulté le : 21/12/2020)

Moussa Camera, « Les modes transgressifs de l'espace au profit de l'espace-temps dans *La Route des Flandres* (1960) de Claude Simon », dans *Lubilin Studies in modern languages and literatures*, Vol 44, N°4, p. 27-34, 2020. Disponible sur : <https://journals.umcs.pl/lsmll/article/view/10687/8332> (Consulté le: 02/02/2021)