

T.C.

UNIVERSITE GALATASARAY

**INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE
FRANCAISE**

**LA PROBLEMATIQUE DE L'ESPACE ET DU
TEMPS DANS L'ECRITURE D'ASSIA DJEBAR ET
DE NEDIM GURSEL**

THESE DE MASTER RECHERCHE

Cansu Gümüřtař řen

Directeur de recherche : Yrd. Doç. Dr. S. Seza Yılanciođlu

MAI 2014

REMERCIEMENTS

A ma directrice de thèse, Mme S. Seza Yıllancıoğlu pour ses encouragements et pour sa présence chaleureuse, elle m'a toujours motivée et accompagnée dans ce travail tout au long du chemin de production.

A Nedim Gürsel qui m'a accordé cet interview et a répondu à mes questions avec une patience exemplaire.

A mon époux, Kerim Şen puisqu'il a eu l'infinie patience de m'écouter, m'aider et m'encourager, pour le soutien affectueux, indéfectible durant les jours de détresse.

A ma chère amie, Inci Çakır qui m'a accompagnée tout au long de ce voyage mental et à qui j'adresse aussi mes remerciements pour sa grande amitié.

A Somer Bekiroğlu pour la traduction anglaise du résumé et Ibrahim Ozdemir pour les relectures finales effectuées avec minutie.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIERES	iii
LISTE DES FIGURES	vi
RESUME	vii
ABSTRACT	xiv
ÖZET	xxi
INTRODUCTION GENERALE	1
1. LA PROBLEMATIQUE DE L'ESPACE ET DU TEMPS	6
1.1 ... Les chronotopes et la spatio-temporalité dans « <i>Loin de Médine</i> » et dans « <i>Les filles d'Allah</i> »	6
1.2 La métamorphose	8
1.2.1 La métamorphose sociale dans les romans	9
1.2.2 La métamorphose politique dans les romans	11
1.3 Rencontre(s), Route(s) et Seuil(s) spatio-temporels	16
1.3.1 La rencontre dans « <i>Loin de Médine</i> » et dans « <i>Les filles d'Allah</i> »	17
1.3.2 La route dans « <i>Loin de Médine</i> » et dans « <i>Les filles d'Allah</i> »	20
1.3.3 Le seuil dans « <i>Loin de Médine</i> » et dans « <i>Les filles d'Allah</i> »	22
1.4 Le présent, Le passé et Le Futur et le Jeu Temporel.....	23
1.5 Les rapports chronotopiques dans les romans.....	28
CONCLUSION PARTIELLE	31
2. UN REGARD GEO-HISTORIQUE	33
2.1 Le rôle de la géocritique dans « <i>Loin de Médine</i> » et dans « <i>Les filles d'Allah</i> »	33
2.1.1 La spatio-temporalité dans les romans.....	34
2.1.2 La transgressivité au stade de la production	45
2.1.3 La référentialité aux œuvres anciennes du roman d'Assia Djébar et de Nedim Gürsel	53
2.2 L'espace fictionnel	57

2.2.1 Le lieu commun, Le lieu propre, Le lieu impropre des auteurs	57
2.2.1.1 Le lieu commun de deux auteurs	57
2.2.1.2 Les lieux propres des écrivains	58
2.2.1.3 Les lieux impropres.....	58
2.2.2 Le lieu factuel, Le lieu fictionnel, Le lieu rebaptisé des auteurs.....	58
2.2.2.1 Les lieux factuels de deux écrivains.....	58
2.2.2.2 Les lieux fictionnels	58
2.2.2.3 Les lieux rebaptisés	59
2.2.3 Le consensus homotopique, Le brouillage hétérotopique, L'exkursus utopique	59
2.2.3.1 Le consensus homotopique dans « <i>Loin de Médine</i> » et dans « <i>Les filles d'Allah</i> ».....	59
2.2.3.2 Le brouillage hétérotopique dans « <i>Loin de Médine</i> » et dans « <i>Les filles d'Allah</i> ».....	60
2.2.3.2.1 La juxtaposition spatiale dans les romans.....	60
2.2.3.2.2 L'interpolation des espaces dans les romans	61
2.2.3.2.3 La surimpression spatiale des écrivains	62
2.2.3.3.4 L'attribution erronée d'Assia Djébar et de Nedim Gürsel.....	62
2.2.3.3 L'exkursus utopique chez deux écrivains	63
2.3 Les critères de l'approche géocritique dans « <i>Loin de Médine</i> » et dans « <i>Les filles d'Allah</i> ».....	65
2.4 Les traits historiques dans « <i>Loin de Médine</i> » et dans « <i>Les filles d'Allah</i> »	81
2.5 Le passé, le présent et le futur dans les romans	88
2.6 La Tragédie, Le Drame et L'épopée dans les deux romans.....	91
2.6.1 La Tragédie des Femmes et La Tragi-Comédie des Hommes	91
2.6.2 Le Drame Intime	94
2.6.3 L'épopée Féminine et Masculine.....	96
2.7 La Polyphonie, Le Dialogisme et L'intertextualité dans le discours d'Assia Djébar et de Nedim Gürsel.....	100
2.8 Rire, Carnaval et Polyphonie d'Assia Djébar et de Nedim Gürsel	110
2.8.1 Les formes des rites et spectacles dans les romans.....	111
2.8.2 « <i>Loin de Médine</i> » et « <i>Les filles d'Allah</i> » en tant que les œuvres verbales.	113
2.8.3 Différentes formes et genres du vocabulaire familier et grossier dans les romans	114
CONCLUSION PARTIELLE.....	123
3. LES ASPECTS AUTOBIOGRAPHIQUES	127

3.1 L’(auto)biographie de Nedim Gürsel et d’Assia Djebar	127
3.2 Le roman autobiographique dans « <i>Les filles d’Allah</i> ».....	134
3.3 L’ (auto)fiction dans « <i>Loin de Médine</i> » et dans « <i>Les filles d’Allah</i> »	143
3.4 L’(auto)biographie fictive	159
CONCLUSION PARTIELLE.....	160
CONCLUSION GENERALE	162
BIBLIOGRAPHIE	167
ANNEXES	170
INDEX	179
LE CURRICULUM VITAE	182

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 : L'axe temporel tripartiel de Nedim Gürsel.....	12
Figure 1.2 : L'axe temporel tripartiel d'Assia Djébar.....	15
Figure 2.1 : La juxtaposition spatiale dans « <i>Les filles d'Allah</i> ».....	60
Figure 2.2 : La juxtaposition spatiale dans « <i>Loin de Médine</i> ».....	61
Figure 2.3 : L'interpolation spatiale des auteurs.....	61
Figure 2.4 : Le télescopage spatial dans les romans.....	62
Figure 2.5 : La figuration de l'espace.....	75
Figure 2.6 : L'interaction entre l'espace et l'individu.....	80
Figure 2.7 : La stratigraphie de l'histoire.....	82
Figure 2.8 : La relation réciproque entre la polyphonie, le dialogisme et l'intertextualité.....	100
Figure 3.1 : L'axe spatio-temporel d'Assia Djébar.....	150
Figure 3.2 : La formulation du mythe personnel.....	158

RESUME

“ Si le passé et le futur existent, je veux savoir où ils sont”

Saint Augustin

La problématique de l'espace et du temps a été discutée durant des siècles de façon unidimensionnelle. C'est à partir du XX^{ème} siècle que les perspectives spatio-temporelles commencèrent à s'élargir parallèlement aux changements socio-économiques et politiques. L'approche du sujet devenait multidimensionnelle alors que certaines d'entre elles focalisaient sur le temps, d'autres sur l'espace. Mais quel sont ces nouveaux sens de l'espace et du temps ? Qu'est-ce qui les rend significatifs ? Y a-t-il en ce qui concerne leur interprétation un point de vue féminin et masculin ?

Est-il possible de parler du temps intime, du temps collectif, du temps universel et en même temps de l'espace intime, collectif et universel ? Quelles sont leurs composantes ? Quelle relation y-a-t-il entre eux ? Quel est leur rôle dans le domaine de la culture ? Les notions d'espace et de temps sont-elles suffisantes à la concrétisation du roman historique ? Est-ce que le temps est une notion linéaire, circulaire et ponctuelle ? Pour les analyser dans le roman d'Assia Djébar *“Loin de Médine”* et celui de Nedim Gürsel *“Les filles d'Allah”*, on se réfère surtout à la théorie du chronotope de Mikhaïl Bakhtine, à la géocritique de Bertrand Westphal, au roman historique de Georges Lukács, à la conscience autobiographique en particulier celle de Gérard Genette et de Philippe Gasparini, par manque de recherches diverses. Notre étude est composée en trois parties.

Dans la première partie, d'abord on a abordé la conception des chronotopes de Mikhaïl Bakhtine. Les chronotopes de M. Bakhtine valorisent l'espace et le temps comme une structure inséparable. Ils focalisent essentiellement sur la notion de temps. Bakhtine les voit comme hétérogènes, complémentaires, relatifs et absolus pour toute représentation. Selon lui, le temps devient plus visible par l'intermédiaire de l'espace, tel que chez Assia Djébar, la période des quatre califes à Médine se concentre à reformuler le contexte des années 1985-1990 de l'Algérie dans l'imaginaire de l'écrivaine. Médine, période prise pour cible a été mise en œuvre plus clairement. Assia Djébar établit une affinité entre Médine et l'Algérie et les années 1985-1990, intégrant la période des quatre califes. L'auteur les imagine analogues, étant complémentaires et absolues.

Quant à Nedim Gürsel, il s'engage à des temps divers qui semblent totalement divergeants, tout au début et cependant, au fur et à mesure de la construction littéraire, ceux-ci deviennent complémentaires à partir de la ressemblance entre son histoire intime et l'histoire de la Turquie. Ces temps divers : la période de Djahilia, l'avènement de l'islam, la dernière période de l'Empire Ottoman, la proclamation de

la République, les années 1950 de la Turquie se sont dévoilées dans la ville de Manisa, Istanbul, la France et la Mecque. Comme l'auteur conçoit l'histoire d'un Etre dépendante de l'histoire collective, il met en évidence les ressemblances entre l'histoire collective des Turcs et sa vie privée. C'est alors que ces deux histoires deviennent complémentaires et absolues dans son style lorsqu'elles semblent hétérogènes et relatives, sans imagination.

Dans la perspective du chronotope, il s'agit toujours de métamorphose incessante dans tous les domaines. Néanmoins, cette conscience-là est représentée par des moments de crise. C'est pourquoi Assia Djébar débute son histoire par le décès de Mohammed, le moment de crise essentiel pour le monde islamique qui possède des métamorphoses socio-politiques et économiques. Chez Nedim Gürsel, la vie autobiographique est recomposée à partir de ses propres moments de crise et ceux de la Turquie (selon sa propre interprétation). Son histoire intime débute lorsqu'il tombe du ventre de sa mère. Avec la naissance, il a éprouvé ce sentiment d'abandon pour la première fois. Désormais, il se trouve seul dans un monde chaotique.

Il existe trois types de chronotopes en tant que le chronotope de la rencontre, de la route et du seuil.

En ce qui concerne le premier chronope, celui de la rencontre ;

Chez Assia Djébar ;

Il existe des destins communs des femmes qui s'entrecroisent.

La rencontre de diverses perspectives historiques : celle d'Assia Djébar et celle de Tabari (l'historien et le commentaire de Coran) : l'histoire masculine et l'histoire féminine.

La rencontre des phénomènes semblables entre les deux temps divers.

Chez Nedim Gürsel ;

La rencontre de ses traits intimes avec ceux des personnages historiques

La rencontre de différentes périodes sur l'axe temporel fictif de l'auteur

Pour le chronotope de la route ;

Il s'agit du chemin de la vie commune de diverses femmes selon Assia Djébar. Le chemin de la vie de Nedim Gürsel passe par Manisa, Istanbul et la France.

Pour le chronotope du seuil ;

Assia Djébar débute l'histoire par le chronotope du seuil : par la mort de Mohammed, cet événement serait une tournure pour le destin des femmes. Ensuite, ses gros titres se concentrent sur les chronotopes du seuil pour les femmes : La liberté et le défi, Les soumises et les insoumises, Les voyageuses, Parole vive dans le but d'atteindre au chronotope du seuil essentiel : l'émancipation des femmes, porteuse de la ridiculisation des hommes. Nedim Gürsel focalise sur les moments au seuil de sa vie intime et de l'histoire de la Turquie.

C'est ainsi qu'à partir de la relation entre le passé, le présent et le futur envisagée, que Nedim Gürsel essaye d'échapper à la pression du présent par les

réécrits du passé afin d'illuminer le futur par l'inversion historique. Assia Djébar analyse la période des quatre califes afin de sauver les femmes algériennes de leur situation contemporaine, afin d'éclairer leur futur et le diriger à partir de "Loin de Médine".

Par conséquent, les chronotopes sont des organisateurs de l'affabulation des phénomènes dans le roman, grâce auxquels, le temps devient plus vraisemblable. Tout d'abord, on fixe le temps pour analyser l'espace à partir de cet intervalle temporel qui a été au préalable décidé. Assia Djébar regarde Médine pour l'Algérie et pour les femmes algériennes, lorsque Nedim Gürsel se projette à la Mecque, à Manisa et à Istanbul afin d'engendrer sa vie intime.

Dans la seconde partie de notre étude, l'intérêt s'est porté sur l'aspect géocritique de Bertrand Westphal et la conception du roman historique de Georges Lukács. La géocritique est la re-présentation post-moderne de l'espace par la mise en évidence de la cohérence entre les notions hétérogènes. Sa perspective et sa nomenclature spatiales prennent source dans la géographie, l'architecture et l'urbanisme. Elle accentue l'importance de l'individu pour la valorisation spatiale. La géocritique est une critique littéraire qui repose sur la spatio-temporalité, la transgressivité et la référentialité.

Bertrand Westphal attire l'attention sur le freinage du temps pour voir et mieux analyser l'espace. C'est ainsi qu'Assia Djébar fixe le temps à la période des quatre califes, dont la tâche est d'illuminer Médine et parallèlement à cette conception-là l'Algérie des années 1990. Par contre, la conscience temporelle de Nedim Gürsel n'est pas figée et l'on pourrait dire que ses freins sont desserrés. Il vole entre les temps et les espaces divers : Manisa, la Mecque, Istanbul, la période de Djahilia, l'avènement de l'islam, la dernière période de l'Empire Ottoman, la proclamation de la République, les années 1950 de la Turquie et le présent (la France et la Turquie d'aujourd'hui). Chez Gürsel, il ne s'agit pas de représentation de l'espace en profondeur.

Dans la conscience géocritique, ce qui est important, c'est de mettre en évidence la relation réciproque entre l'espace et la littérature. En détaillant l'espace, on décrit aussi le temps. On les fictionnalise dans un ouvrage littéraire. Alors, on pourrait dire que la géocritique humanise l'espace pour que l'on puisse le recomposer. Assia Djébar, reconstruit l'atmosphère de l'Algérie de 1990 à Médine durant la période des quatre califes et utilise la voix des femmes sur le théâtre islamique. Quant à Gürsel, il recompose son espace intime, en humanisant les espaces divers : Manisa en tant que paradis d'enfant, la Mecque, son purgatoire et la France son enfer.

La géocritique maîtrise une perspective multifocale : par le dedans et le dehors, ce qui est perçu et conçu, le réel et l'imaginaire... Elle vise à montrer la victoire de l'espace sur le temps ainsi que celle de la géographie sur l'histoire. En particulier, Assia Djébar ne décrit pas l'ambiance de Médine par les vrais faits historiques de la période de quatre califes, pas par l'histoire collective généralement reconnue, elle décrit l'histoire féminine par les actes et la voix des femmes qui ont été négligées jusqu'à ce jour. Cependant, Nedim Gürsel décrit les caractéristiques de l'époque et de l'espace, celles qui s'associent à ses traits intimes. Les lieux sont au service du créateur ou de la créatrice par la fiction.

La fictionnalisation est réalisée par la transgression. Transgresser, c'est sortir d'un espace et entrer d'un autre. Selon Westphal, cette conscience est issue de deux processus mentaux complémentaires : la déterritorialisation et la reterritorialisation. Assia Djébar déterritorialise l'Algérie et la France et elle les reterritorialise à Médine. Nedim Gürsel se déterritorialise de Manisa et de la France pour se reterritorialiser à la Mecque. Donc Assia Djébar transgresse l'Algérie de 1990 à Médine, Nedim Gürsel transgresse sa vie intime à la Mecque. Ces consciences-là ont un effet sur les espaces, les individus et les créateurs. Ces transgressions-là provoquent de l'oscillation entre le présent et le passé de manière explicite chez Gürsel, de manière implicite chez Djébar.

Chaque roman est reflet d'un discours individuel ou collectif. La fiction est dépendante au réel. Elle est formée par la transgression entre le réel et l'imaginaire. Elle en possède le(s) lieu(x) commun(s), le(s) lieu(x) propre(s), le(s) lieu(x) impropre(s), le(s) lieu(x) factuel(s), le(s) lieu(x) fictionnel(s), le(s) lieu(x) rebaptisé(s). Bertrand Westphal décrit la spatialité de la fiction par le consensus homotopique, par le brouillage hétérotopique et par l'excursus utopique. Chez Djébar, il s'agit de consensus homotopique entre les années 1990 de l'Algérie et la période de quatre califes, chez Gürsel, entre l'histoire de la Turquie et sa vie intime. Dans le brouillage hétérotopique, la similitude entre les deux concepts qui semblent incompatibles est mise en évidence par quatre méthodes : la juxtaposition, l'interpolation, la surimpression et l'attribution erronée.

Tout d'abord, dans « *Loin de Médine* », l'Algérie et Paris, dans « *Les filles d'Allah* » et Manisa et Paris sont juxtaposés même s'ils se voient comme discordants en dehors de la vie intime de Nedim Gürsel. Ensuite, dans la conception de l'interpolation, *Loin de Médine*, son monde idéal englobe l'Algérie, Médine et Paris. Chez Gürsel, son espace familial est reflété par Manisa, le paradis de son enfance, par la Mecque, son purgatoire et Paris son enfer. Enfin, quant à la surimpression, par l'intermédiaire de deux espaces familiaux Algérie et Paris, Assia Djébar expérimente Médine. Nedim Gürsel au moyen de la Turquie et de Paris, ses espaces familiaux, il observe la Mecque. De plus, Assia Djébar fait de l'attribution erronée en nommant son monde idéal par *Loin de Médine* et Nedim Gürsel en surnommant Manisa comme le paradis de son enfance.

Ainsi, l'excursus utopique mobilise un lieu imaginaire. Selon Umberto Eco, il possède lui-même l'allotopie, l'utopie, l'uchronie et la métatopie/métachronie. Dans « *Loin de Médine* », l'auteure s'approche de l'uchronie. De plus, il existe la métatopie par la création d'un monde idéal et imaginaire, *Loin de Médine* si bien que ceci transforme en eutopie. Dans « *Les filles d'Allah* », Gürsel fait l'allotopie et la métachronie. Il est aussi proche de la métatopie par sa nostalgie inconsummable pour sa mère et pour sa patrie.

Donc, la géocritique est une vision littéraire géocentrée, interdisciplinaire, multifocalisée, polysensorielle, stratigraphique et intertextuelle. L'écrivain doit agir vers le lieu, non le lieu vers l'écrivain(e). Assia Djébar fait de la géocritique féminine dans son ouvrage, cependant Gürsel ne fait pas totalement la géocritique, son aspect littéraire transfigure de l'autocritique. Il est incroyable qu'une telle représentation de l'espace se réalise sans référent à l'histoire. Donc, suite de notre étude on a abordé sur le roman historique.

Le roman historique est la rédaction d'une époque précise de manière fictive. On fixe le temps afin d'analyser l'espace. On encadre le temps par l'ambiance de(s)

lieu(x) choisi(s). La visée centrale est de faire un élan pour le futur par moyen de la métamorphose. Donc, l'histoire est une notion spatio-temporelle composée des instants : des instants du passé et du présent. « *Les filles d'Allah* » est composé de deux parties : le passé (l'histoire) et le présent (l'autofiction). Néanmoins, « *Loin de Médine* » décrit le passé qui renferme le présent de l'Algérie. L'interprétation du passé est liée au présent et aux expériences de l'individu.

Dans les deux romans, les auteurs ont choisi des personnages mondialement historiques cependant Nedim Gürsel décrit aussi sa famille. Assia Djébar décrit l'ambiance de la période de quatre califes en tant que la vie populaire. Ce qui est important, ce sont les actes des femmes et des hommes. En revanche, Nedim Gürsel manipule les personnages historiques afin de refléter ses valeurs intimes.

Le roman historique est formé des moments choisis avec une force émotionnelle et idéologique. Il s'agit de deux types de roman : le roman historique et le roman contemporain. Djébar se penche sur une période précise, le style de son ouvrage est historique par contre Gürsel fait de l'introjection à partir des thèmes historiques. Alors, son roman historique transforme en roman contemporain. Par la fictionnalisation d'une époque précise, il s'agit des espaces divers qui reflètent l'état psychologique de l'écrivain et de l'époque en tant que tragique, dramatique et épique. C'est ainsi que Djébar se concentre pour mettre en évidence la tragédie des femmes qui dure depuis des siècles. Par son style, Djébar transforme en tragédie post-moderne modifiant les composantes de la tragédie classique, par l'harmonie de la tragédie des femmes et de la tragi-comédie des hommes.

Chez Djébar, on témoigne de la collision dramatique entre les générations et les sexes. Ce drame allait être détruit par le théâtre de chambre. Dans « *Les filles d'Allah* », la source de l'état dramatique de Gürsel est le dilemme entre besoins individuels et normes sociales. De plus, il encadre l'histoire de la Turquie de manière dramatique. Dans son ouvrage, Gürsel se cherche lui-même à travers l'histoire de la Turquie de manière épique. Les événements historiques tournent autour de lui. Il parle de lui-même, en utilisant ses personnages. Sa lutte prend un caractère national et il devient représentant des turcs qui font face au dilemme entre le monde oriental et occidental. Chez Djébar, l'identité des femmes, assujettie sur le chemin de l'émancipation est présentée de façon épique.

Ensuite, la coexistence de temps et d'espaces divers sur le même repère sont à l'origine de polyphonie. La polyphonie et le dialogisme prennent leur source dans la double énonciation. Si ce type de discours se transforme en entité, celui-ci devient intertextuel. Entre les trois, il s'agit d'une relation réciproque. De plus, l'interprétation de la spatio-temporalité subit ou exerce une pression sur l'intertextualité. Chez Assia Djébar, tout d'abord, la voix féminine suscite une polyphonie de telle sorte qu'elle marque par la pluralité des voix, la double énonciation dans le domaine spatio-temporel, suivie d'une double énonciation par l'écriture en italique : en tant que l'histoire et la fiction at aussi par les signes de ponctuation. Enfin, il existe des références aux œuvres anciennes. Chez Nedim Gürsel, le témoignage effectué par la parole de Nedim l'enfant et Ismaïl le bâtard, provoque de la polyphonie et du dialogisme. La double énonciation par l'histoire et la fiction s'applique également à Nedim Gürsel. C'est la raison pour laquelle on a manifesté que la dialectique entre l'Histoire et son interprétation privée, crée de la polyphonie.

Finalement, on a parlé de style grotesque et de rire carnavalesque car le rire est un paradigme puisqu'il agit comme l'interprétation privée du collectif. Mikhaïl Bakhtine souligne trois types de carnaval : Les formes des rites et spectacles, œuvre comique verbale et différents genre et forme du vocabulaire. Dans le premier, on désigne la manifestation qu'il y ait d'une seconde vie ou bien une autre possibilité pour les événements, dans un laps de temps donné. C'est à cet égard que Assia Djébar forme une nouvelle conception du théâtre islamique. Toutes les scènes sont des répétitions de faits historiques, afin de chercher un second choix pour changer le cours du destin des femmes. Par contre, dans « Les filles d'Allah », c'est pour lui-même que Nedim Gürsel va chercher une seconde vie. Ce type de carnaval vise à la rénovation universelle de la vie réelle et à la métamorphose de la réalité. Cet aspect-là se prend la forme d'une fête populaire chez Djébar, puisqu'elle voit le présent comme inachevé. Gürsel met en valeur le présent comme achevé et utilise dans son style le rire satirique.

Dans le deuxième type de carnaval, comme dans le roman de Djébar et celui de Gürsel, la langue et les compétences langagières occupent une place importante : le français et l'arabe et plus particulièrement en ce qui concerne Nedim Gürsel, la langue issue du Coran. De même, il s'agit des conceptions dichotomiques dans les œuvres verbales telles que « *Loin de Médine* », qui articule le carnaval et la tragédie simultanément alors que « *Les filles d'Allah* » incarnent le rire et le drame conjointement.

Le troisième type quant à lui, n'est pas exempt de grossièretés blasphématoires. Bakhtine manifeste trois aspects du comique : le comique bouffon, le comique burlesque et le comique grotesque. Le premier est incarné par un rire crédule, sans discours ni insulte, issu tout simplement de l'insatisfaction. Assia Djébar ne trouve pas satisfaisant le système islamique et patriarcal, aux yeux d'une certaine conception de la liberté féminine et Gürsel n'est pas satisfait de lui-même. Le comique burlesque consiste à relativiser par une remise en cause de l'importance et de la valeur attribuée à chaque événement. Assia Djébar s'acharne à viser et dévaloriser le statut que se sont octroyés les hommes dans l'espace public. Néanmoins, Gürsel vise à déposséder la valeur de l'espace/temps. Le comique grotesque consiste en la ridiculisation de certains événements sociaux qui se transforment, dans le roman de Gürsel, en ridiculisation de faits socio-historiques.

La troisième partie de notre travail, aborde le sujet de la conscience autobiographique. L'autobiographie est la re-composition fictive de l'histoire intime en tant qu'étude historique et psychologique. Cet aspect-là est influencé par l'histoire collective. Dans « *Les filles d'Allah* », Nedim Gürsel décrit son enfance et sa famille, se questionnant sur l'interaction de l'histoire de l'islam et de la Turquie. Son ouvrage inclut également la biographie de son grand-père et de Mohammed.

Dans « *Loin de Médine* », Assia Djébar met en évidence la biographie féminine sous l'influence de l'histoire collective et du système patriarcal. La propre identité d'Assia Djébar est manifestée implicitement derrière la biographie féminine. La biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels. Chez Djébar, c'est la ressemblance entre les femmes musulmanes qui fonde l'identité féminine. Chez Gürsel, c'est la propre identité de Gürsel qui fonde la ressemblance entre ses personnages et lui-même.

Il s'agit de quatre méthodes utilisées pour la représentation de la vie intime : le roman autobiographique, l'autofiction, l'autobiographie fictive et l'autobiographie

simple et pure. Tout ceci est valable pour la biographie : le roman biographique, la biofiction, la biographie fictive et la biographie simple et pure. L'autofiction et l'autobiographie fictive sont des mécanismes métonymiques qui vont sauver l'écrivain(e) des blocages et des normes.

Le roman de Gürsel est composé de deux parties : le roman autobiographique (au niveau du présent) et l'autofiction (dans le passé). En ce qui concerne la partie autobiographique, Gürsel narre avec le « tu », un style épistolaire, de même il s'adresse aussi aux lecteurs puisqu'il manifeste de la biographie adressée au modèle. Alors, Gürsel devient modèle pour ses compatriotes. Il s'agit de son journal intime car tous les épisodes de son livre correspondent à une journée vécue de Gürsel. Le journal et l'épistolaire conduisent son écriture en un langage radiophonique. Assia Djébar, de son côté, accentue la biographie commune des femmes. Ce qui est important, c'est leur vécu. Assia Djébar pratique seulement l'autofiction. Son style transforme en bio(auto)fiction car elle se concentre sur ce qui pourrait avoir lieu.

Mots clés : La problématique de l'espace et du temps, Les chronotopes, Mikhaïl Bakhtine, La métamorphose, Le chronotope de la route, Le chronotope de la rencontre, Le chronotope du seuil, Assia Djébar « *Loin de Médine* », Nedim Gürsel « *Les filles d'Allah* », l'Algérie de 1990, L'histoire de la Turquie et la France de nos jours, l'Occident et l'Orient, La polyphonie, Le dialogisme, L'intertextualité, Le rire, Le carnaval, La géocritique, Bertrand Westphal, La spatio-temporalité, La transgressivité, La référentialité, L'oscillation, La déterritorialisation, La reterritorialisation, La géographie sensorielle, La synesthésie, La kinesthésie, L'endogène, L'exogène, L'allogène, Le consensus homotopique, Le brouillage hétérotopique, L'excursus utopique, L'allotopie, L'utopie, L'uchronie, La métatopie/la métachronie, Le roman historique, Georges Lukács, Le passé, Le présent et Le futur, Le colonialisme, La période de Djahilia, L'avènement de l'islam, La dernière période de l'Empire Ottoman, La proclamation de la république et les années 1950 de la Turquie, La tragédie, Le drame, L'épopée, L'autobiographie, L'autofiction, L'autobiographie fictive, L'autoprésentation, L'hétéoprésentation, La double identité, La double culture, Philippe Lejeune, Gérard Genette, Philippe Gasparini

ABSTRACT

"If the past and the future exist, I want to know where they are"

Saint Augustine

The problem of space and time has been discussed for centuries, taking only one-dimension into account. Starting from the twentieth century the spatial-temporal perspectives began to expand with respect to socio-economic and political changes. The discussion has turned out to be multidimensional, while some kept the focus on time and some others on space. However, the subtle questions, "what is the new understanding of space and time?", "what makes them significant?", and, "what is the female and male perspective for their interpretations?" still remain.

Is it possible to talk about intimate time, the collective time, and universal time and, similarly at the same time, intimate, collective and universal space? What are their components? What is the relationship between them? What is their role in the culture? Space and time, are they sufficient conceptions for realization of historical novel? Is time a linear concept, or perhaps self-repeating and even punctual? To analyze these in Assia Djebar's novel *"Far from Medina"* and in Gürsel's *"The daughters of Allah"*, the present references were primarily based on *i-* the chronotope theory of Mikhaïl Bakhtine, *ii-* geocriticism by Bertrand Westphal and *iii-* the concept of historical novel by Georges Lukács, *iv-* the autobiographical consciousness of especially Gérard Genette and Philippe Gasparini.

The current study consists of three major headings. In the first part, the conceptions within the chronotopes of Mikhaïl Bakhtine were discussed. Chronotopes in M. Bakhtine's work make use of the space and the time as an indivisible structure. They focus essentially on the conception of time. Bakhtine takes the time and the space as heterogeneous and complementary, but also relative and absolute conceptions. According to him, the time becomes more visible through space. Resultantly, Assia Djebar, depicts the period of four caliphs in Medina as a reformulation of the years 1985-1990 in Algeria. Using the Medina time, the writer implements the targeted period in Algeria more clearly. Assia Djebar establishes an analogy between Medina and Algeria and the period of four caliphs and the years 1985-1990, respectively. The author visualizes the analogues as complementary and absolute.

As for Nedim Gürsel, he elaborates on different times that seem completely divergent in the beginning. However, in his literary style, the different times would gradually merge employing the similarities between his personal history and the history of Turkey. These different times : the Djahilia period, the advent of Islam, the

last period of Ottoman Empire, the proclamation of the Republic, the 1950's in Turkey, were revealed by means of Manisa, Istanbul, France and Mecca. As the author considers a story of an individual dependent on public history, he gathers the evident similarities observed between the public Turkish and his own private histories. While these two stories are heterogeneous and relative, they appear complementary and absolute in his style.

In view of chronotope, it is always incessant metamorphosis in all areas. Nevertheless, this consciousness is represented by moments of crisis. Therefore, Assia Djébar begins his story by the death of Mohammed, the moment of an essential crisis for the Islamic world, on which it initiated socio-political and economical transformations. As for Nedim Gürsel, autobiographical life is reconstructed from its own moments of crisis and those of Turkey (according to his own interpretation). His personal story begins with his grave in his mother's womb. With the birth, he feels the sense of abandonment for the first time. Now he is left alone in a chaotic world.

There are three types of chronotope : the chronotope of *i-* the encounter, *ii-* the road, and of *iii-* the threshold.

Chronope for the encounter;

In Assia Djébar;

There are common destinies of women, whose lives somehow interlace.

The confrontation of different historical perspectives : Assia Djébar and the Tabari (historian and Qur'an commentator) : a male and a female history.

The overlapping of similar phenomena between two different times.

In Nedim Gürsel;

Intersection of his inner traits with those of historical figures

Intersection of different periods on the fictional timeline of the author

For the chronotope of road;

This is the common way of life of the various women in Assia Djébar. The path of Nedim Gürsel's life goes through Manisa, Istanbul and France.

For the chronotope of threshold;

Assia Djébar begins the story by the chronotope of threshold : the death of Mohammed, this phenomenon becomes a turning point for the fate of women. Then, the four titles in the book focus on the chronotopes of threshold for the women: "Freedom and challenge", "the obedient and the disobedient", "the voyagers", "ever-alive sayings". Throughout the book in which the author ridicules men, these four titles serve to reach the chronotope of essential threshold : the emancipation of women. Nedim Gürsel, on the other hand, focuses on threshold chronotopes of his private life and those of the Turkish history.

Thus, from the relationship among the past, present and future that have been depicted, Nedim Gürsel tries to escape from the pressure of the present by the stories of the past to illuminate the future by historical inversion. Assia Djébar analyze the

period of four caliphs to save Algerian women from their current situation in order to illuminate and guide their future by "*Far from Medina*".

Therefore, chronotopes can be seen as the organizers of the fiction of the phenomena in the novel. This way, the time becomes more realistic/likely. At first, the time is fixed so that the space can be analyzed from the time interval that has already been set. Assia Djébar looks at Medina for Algeria and Algerian women, while Nedim Gürsel incorporates Mecca, Manisa and Istanbul to shape his own life.

In the second part of the study, the focus lies on the aspect of geocriticism of Bertrand Westphal and the concept of historical novel by Georg Lukács. The geocriticism is a post-modern representation of space by highlighting the coherence among heterogeneous concepts. His perspective and spatial nomenclature are source of geography, architecture and urbanism. It emphasizes the importance of the individual for the understanding of space. The geocriticism is a literary criticism based on spatio-temporality, transgressiveness, and referentiality.

Bertrand Westphal draws attention to the slow-down of the time in order to see and analyze space more efficiently. Thus, Assia Djébar sets the time period of four caliphs to illuminate Medina and, using the same conception, draws parallels in Algeria in the 1990s. On the contrary, the temporal consciousness of Nedim Gürsel is not fixed so that the brakes are loosened. He flies between time and different areas : Manisa, Mecca, the Djahilia period, the advent of Islam, the last period of the Ottoman Empire, the proclamation of the republic, Turkey in 1950's and the present (France and Turkey today). In Gürsel, there is no representation of space in detail.

In geocritical consciousness, it is important to identify the evidences for the reciprocal relationship between space and literature. Concerning space in detail, it can be said that it also describes the time. They are fictionalized in a literary work. Therefore, it can be said that geocriticism humanizes space in order to recompose it. For instance, Assia Djébar reconstructs the atmosphere of Algeria in 1990's by means of the Medina period of four caliphs by the voice of women in the Islamic theater. As for Gürsel, he reconstructs his personal space, humanizing various spaces: Manisa as the paradise of childhood; Mecca, his purgatory; and France as his hell.

The geocriticism controls a multifocal perspective : the inside and the outside, which is perceived and designed, the real and the imaginary... It aims to show the victory of space over time and even that of geography over history. In particular, Assia Djébar does not describe the atmosphere of Medina, using neither the real historical facts of the period of four caliphs, nor the generally recognized collective history. She describes women's history through the actions and voices of women who are even neglected until now. However, Nedim Gürsel describes the characteristics of the time and space by combining these with intimate features. Places are in the service of the creators by fiction.

The fictionalization is performed by the transgression. Transgressing means to go out of a space and to enter another. According to Westphal, this awareness has two mental processes: deterritorialization and reterritorialization. Assia Djébar deterritorializes Algeria and France and she reterritorializes them into Medina. Nedim Gürsel deterritorializes himself from Manisa and France because he reterritorializes himself to Mecca. So, Assia Djébar transgresses Algeria in 1990's to Medina, Nedim Gürsel transgresses his own life to Mecca. These consciences then

have effect on spaces, individuals, and creators. These transgressions, then, cause the explicit oscillation between the present and the past in Gürsel, as well as with an implicit style in Djébar.

Each novel is a reflection of individual or collective discourse. Fiction is dependent on reality. It is formed by the transgression between the real and the imaginary. This includes the common location(s), proper location(s), improper location(s), factual location(s), fictional location(s), renamed location(s). Bertrand Westphal describes the spatiality of fiction by the homotopic consensus, heterotopic interference, and utopian excursus. In Djébar, it is homotopic consensus between the 1990's Algeria and the period of four caliphs. In Gürsel, the same is true between the history of Turkey and his private life. In the heterotopic interference, the similarity between the two concepts that seem incompatible is highlighted by four methods: juxtaposition, interpolation, overprinting, and misallocation.

In the same way, in *"Far from Medina"*, Algeria and Paris are juxtaposed, in *"The daughters of Allah"*, Manisa and Paris even if they look as discordant outside the intimate life of Nedim Gürsel. Then, in conception of interpolation, Far from Medina, his ideal world includes Algeria, Medina, and Paris. For Gürsel, his familiar space is reflected in Manisa, the paradise of his childhood; in Mecca, his purgatory; and in Paris as his hell. Finally, as to the overprint through two familiar spaces Algeria and Paris, Assia Djébar experiments Medina. Nedim Gürsel, by making use of Turkey and Paris, his familiar spaces, he observes Mecca. In addition, Assia Djébar makes the misallocation named as his ideal world by "Far from Medina" and Nedim Gürsel nicknames Manisa after the paradise of his childhood.

Thus, utopian excursus mobilizes an imaginary place. According to Umberto Eco, this in itself has the allotopia, utopia, uchronia, and metatopia / metachronia. In *"Far from Medina"*, the author approaches the uchronia. In addition, there exists the metatopia by creating an ideal and imaginary world, Far from Medina, so that it turns into utopia. In *"The daughters of Allah"*, Gürsel uses allotopia and metachronia. It is also close to the metatopia considering his longing for his mother and for his country.

So, the Geocriticism is a literary vision which is geocentric, interdisciplinary, multifocalized, multi-sensorial, stratigraphic, and intertextual. The writer must act towards the place, not the place towards the writer(s). Assia Djébar makes feminine geocriticism in her book, however, Gürsel does not totally make geocriticism his literary aspect transfigured self-criticism. It is impossible that such a representation of space is done without reference to history. So, now, the historical novel will be discussed.

Historical novel is a redaction of particular time depicted in fictional way. The time is determined by the analysis of the space. The time is framed by the ambiance of the location(s) selected. The central target is to create a momentum for the future by means of metamorphosis. So, the story is a spatio-temporal notion composed of moments: moments of the past and present. *"The daughters of Allah"* is composed of two parts : the past (history) and the present (autofiction). Nevertheless, *"Far from Medina"* describes the past, in which it keeps the present Algeria. The interpretation of the past is related to the present and to the experiences of the individual.

In both novels, the authors have chosen worldwide historical figures, nevertheless Nedim Gürsel also describes his family. Assia Djébar describes the atmosphere of the period of four caliphs as popular life. The acts of men and women

are the only important elements. However, Nedim Gürsel manipulates historical figures as to provide the reflections of his inner values.

The historical novel is formed by the moments selected with an emotional and ideological force. There are two types of novel : the historical novel and the contemporary novel. Djébar focuses on a specific period and the style of his work is historical, whereas Gürsel uses interjections from historical themes. As a result, his historical novel transforms into a contemporary novel. By the fictionalization of a particular time, there are various spaces that reflect the psychological state of the author(s) and of the time as tragic, dramatic and epic. Thus Djébar focuses on highlighting the evidences for the women tragedy that lasts for centuries. Djébar's style transforms a post-modern tragedy by changing the components of the classical tragedy, using the harmony of the tragedy of women, and of the tragicomedy of men.

In Djébar, the dramatic collision between generations and genders are reflected. This drama was destroyed by the room theater. In *"The daughters of Allah"*, the source of the dramatic state of Gürsel is the dilemma between individual needs and social norms. In addition, he oversees the history of Turkey in a dramatic manner. In his book, Gürsel tries to find himself in the history of Turkey in an epic style. Historical events revolve around him. He talks about himself and he also speaks by means of his characters. He transforms into a national character acting as a representative of Turks, who face the dilemma between the Eastern and Western worlds. In Djébar, women's identity disappears on the way to emancipation in an epical manner.

The coexistence of various time and space in the same context results in polyphony. Polyphony and dialogism originate from double enunciation. If this type of discourse transforms into entity, it becomes intertextual. Among the three, there is a reciprocal relationship. In addition, the interpretation of the spatial-temporality creates pressure on intertextuality or the contrary. In Assia Djébar, firstly, the female voice rises due to polyphony, resulting in a plurality of voices and dual expression in the field of spatial-temporality. There are also double expressions, interplay between history and fiction, in italic form, as well as by the use of individual punctuation. There are references to old literary works as well. In Nedim Gürsel, we witness the dialogues between the child Nedim and bastard Ismaïl, which cause polyphony and dialogism. Double expressions of history and fiction are also present in Nedim Gürsel. This is why it is evident by the fact that the dialectic between the history and his own interpretation causes polyphony.

Finally, grotesque style and carnivalesque laugh have been mentioned because laughter is a paradigm where it is of private interpretation of the common history. Mikhaïl Bakhtine highlights three types of carnival; ritual forms and spectacles, comic verbal oeuvres, and different forms and genres of vocabulary. In the first, it should be noted that the event where there exists a second life or another possibility for the happenings in certain periods of time. Assia Djébar establishes his Islamic theater with regard to this conception. All the scenes are revisions of historical facts in order to seek a second choice to change the course of women's fate. In *"The daughters of Allah"*, Nedim Gürsel seeks a new life for himself. This type of carnival is universal renovation for real life and transforms reality. This aspect becomes a popular festival in Djébar, as she sees the present as unfinished and, on the contrary, it translates into a satirical laugh at Gürsel, because he deems the present as completed.

In the second type of carnival, as in the novel of Djébar and that of Gürsel, language and language skills occupy an important place: French and Arabic (language of Koran for Nedim Gürsel). Similarly, it is dichotomous conceptions in verbal oeuvres such that "*Far from Medina*" possesses the carnival and the tragedy simultaneously and "*The daughters of Allah*" embodies the laughter and the drama at the same time.

In the third, there are blasphemous profanities. In addition, Bakhtine manifests three aspects of the comic : the buffoon, the burlesque, and the grotesque. At first, laughter, which originates from dissatisfaction, is naïve and there is no expressions of insult. Assia Djébar does not consider Islamic and patriarchal system satisfying for the freedom of women, while Gürsel is not satisfied with himself. The burlesque comic is concerned with the relegation of the importance and value. Assia Djébar deals with the devaluation of the high status of men in the public area. However, Gürsel aims to deprive the value of space and time. Grotesque comic has ridiculing features for some social events. Only in the novel of Gürsel, there are ridiculing exercises for certain socio-historical facts.

In the third part of our study, the autobiographical consciousness was attended. The autobiography is the fictional re-composition of the intimate history in the form of both historical and psychological study. This aspect is influenced by the collective history. In "*The daughters of Allah*", Nedim Gürsel describes his childhood and family by questioning himself on the accounts of the effects of the history of Islam and Turkey. His book also contains a biography of his grandfather and Mohammed.

In "*Far from Medina*", Assia Djébar sheds light on women's biography under the influence of the collective history and the patriarchal system. The identity of Assia Djébar is manifested implicitly by the female biography. Biography and autobiography are reference texts. In Djébar, the similarity among the Muslim women forms the female identity. In Gürsel, it is his own identity that creates the resemblance between his characters and himself.

These are four different methods for the representation of the inner life : the autobiographical novel, autofiction, the fictional autobiography, and simple/pure autobiography. All of these definitions are valid for biography: a biographical novel, biofiction, the fictional biography, and pure/simple biography. The auto-fiction and fictional autobiography are the metonymic mechanisms saving the writer(s) limitations and norms.

The novel of Gürsel is composed of two parts : the autobiography (the level of the present) and autofiction (the level of the past). In the autobiographical part, Gürsel narrates using the "tu (informal and singular form of "you" in French)" in his epistolary style, using the same pronoun he also addresses readers to infer that the biography refers to the people sharing similar emotions and dilemmas. As a result, Gürsel is transformed into a model for all the citizens of the country. This can also be deemed as his diary where all episodes of the book correspond to a day experienced by Gürsel. By mixing his diary and epistolary writing styles, he tries to express himself using a form of radio language. Assia Djébar, on the other hand, emphasizes the common biography of women. The only important element for her style is to tell all what is experienced by women. Thus, Assia Djébar can be seen as only practicing autofiction. Her style transforms into a bio(auto)fiction due to the fact that she more focuses on probabilities.

Keywords : The problem of space and time, the chronotope theory, Mikhaïl Bakhtine, The metamorphosis, The chronotope of road, The chronotope of the encounter, The chronotope of the threshold, Assia Djebar « *Far From Medina* », Nedim Gürsel « *The daughters of Allah* », Algeria of 1990s, History of Turkey, The France today, The East and The West, The polyphony, Dialogism, Intertextuality, Laughter, Carnival, Geocriticism, Bertrand Westphal, Spatio-temporality, Transgressiveness, Referentiality, Oscillation, Deterritorialization, Reterritorialization, Sensory geography, Synesthesia, Kinesthesia, Endogenous, Exogenous, Allogeneous, Homotopic consensus, Heterotopic interference, Utopian excursus, Allotopia, Utopia, Uchronia, Metatopia/metachronia, Historical novel, Georges Lukács, The past, The present, The future, Colonialism, The period of ignorance, The advent of islam, The last period of Ottoman Empire, The proclamation of republic and the years 1950 of Turkey, The tragedy, The drama, The epic, Autobiography, Autofiction, Fictional autobiography, Autopresentation, Heteropresentation, Double identity, Double culture, Philippe Lejeune, Gérard Genette, Philippe Gasparini

ÖZET

“Eğer geçmiş ve gelecek diye bir şey varsa, ben onların
nerede olduğunu öğrenmek istiyorum.”

Saint Augustin

Zaman ve mekan sorunsalı yüzyıllar boyunca tek boyutlu olarak ele alınmıştır. 20. yy.’dan itibaren, sosyo-ekonomik ve politik gelişmelerin etkisiyle zamana ve mekana bakış açısı değişmiştir. Ve böylelikle, bu bakış açısı çok boyutlu hale gelirken, kimi araştırmacılar zamana kimileri de mekana yönelmişlerdir. Ancak, zaman ve mekana katılan yeni anlam nedir? Onları anlamlı kılan bileşenler nelerdir? Zaman ve mekana kadın ve erkek bakış açısı nedir?

Bireysel, toplumsal ve evrensel zaman ve mekandan bahsetmek mümkün müdür? Bu kavramları oluşturan bileşenler nelerdir? Aralarında nasıl bir ilişki söz konusudur? Bu kavramların kültür içerisindeki görevi nedir? Zaman ve mekan, tarihsel romanın somutlaştırılması için yeterli kavramlar mıdır? Zaman, doğrusal, döngüsel ve noktasal bir kavram mıdır?

Bu sorunsalları, Assia Djebar’ın “*Medine’den Uzaklarda*” ve Nedim Gürsel’in “*Allah’ın kızları*” adlı eserlerinde incelemek için, zaman ve mekan sorunsalı üzerine yeterli çalışma olmaması sebebiyle, çalışma sürecinde Mikhaül Bakthine’nin kronotop, Bertrand Westphal’in jeokritik, Georg Lukács’ın tarihsel roman, Gérard Genette ve Philippe Gasparini’nin otobiyografi kuramlarına başvuruldu.

Çalışma üç ana başlıktan oluşturuldu. Birinci bölümde, ilk olarak Mikhaül Bakthine’in kronotop bakış açısına yer verildi. Bu bakış açısı, zaman ve mekanı birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak değerlendirir. Buna rağmen, kuramın esas çıkış noktası zamandır. Bakthine, zaman ve mekanı heterojen, aynı zamanda birbirini tamamlayan, göreceli ve buna karşın da mutlak kavramlar olarak görür. Ona göre, zaman, mekan aracılığıyla daha görünür hale gelir. Öyle ki; Assia Djebar, eserinde, Medine’deki dört halife dönemini, Cezayir’in 1990’lı yıllarını yansıtmak için yeniden kurgulamıştır ve Medine aracılığıyla, anlatılmak istenen dönem daha belirgin ve somut hale getirilmiştir. Assia Djebar, yazınında Medine ile Cezayir, dört halife dönemi ile Cezayir’in 1990’lı yılları arasında benzerlik kurarak eserinde onları, birbirini tamamlayan ve mesajını okuyucuya aktarmak için mutlak kavramlar olarak ortaya koymuştur.

Nedim Gürsel ise; yazınında Cahiliye dönemi, İslamiyet'in kabul edildiği dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi, Cumhuriyet'in ilk yılları ve Türkiye'nin 1950'li yılları olmak üzere birçok zamana yer vermiştir. Bu dönemler, Manisa, İstanbul, Mekke ve Fransa aracılığıyla okuyucuya yansıtılmıştır. Başlangıçta, bunlar birbiriyle bağdaşmayan unsurlar olarak gözükse de, yazarın kurgusunda kendi hayat hikayesi ile Türkiye tarihi arasında yaptığı benzeşim sayesinde, bu unsurlar gitgide birbirini bütünler hale gelir. Buradan yola çıkarak söylenebilir ki; Nedim Gürsel, kendi tarihini toplumsal tarihe bağlı olarak yeniden kurgulamıştır. Ve böylelikle, bireysel ve toplumsal tarih yazarın hayal gücünde mutlak ve birbirini bütünleyen iki olgu haline gelmiştir.

Kronotop bakış açısı, her alanda sonu gelmeyen bir başkalaşımın söz konusu olduğunun altını çizer. Fakat bu durum hep temel kriz anları ile ifade edilir. Bu sebeple, Assia Djebar, yazınına, İslam dünyasının temel kriz anını oluşturan Hz. Muhammed'in ölümü ile başlar. Bu ona göre öyle bir andır ki; sosyo-politik ve ekonomik dönüşümün temelini atar. *"Allah'ın kızları"*nda ise; Nedim Gürsel otobiyografisini, hayatının ve Türkiye'nin temel kriz anlarıyla (kendi yorumunu katarak), gözler önüne sermiştir. Onun hikayesi annesinin rahimine düşmesiyle başlar. Doğumuyla birlikte ilk terk edilmişlik duygusunu yaşar. Artık, o tek başına kaotik bir dünyanın ortasındadır.

Mikhaül Bakhtine, çalışmalarında, karşılaşma, yol ve eşik kronotopu olmak üzere üç tip kronotop saptamıştır. Assia Djebar'ın eserinde, birbirinden farklı kadınların ortak kaderinin iç içe geçmesi, aynı dönem üzerine kadın (Assia Djebar) ve erkek (özellikle Tabari) tarih bakış açısının karşılaşması ve birbirinden farklı iki zamandaki benzer olguların örtüşmesi karşılaşma kronotopuna örnektir. Nedim Gürsel'in yazınında ise; bu kronotop tipi, yazarın kendi kişisel özelliklerinin kitabındaki tarihi şahsiyetlerin nitelikleri ile örtüşmesi ve yazarın kurgusal zamanında, birbirinden farklı gözükken zamanların birleşmesi olarak gözükür.

Yol kronotopu ise; *"Medine'den Uzaklarda"* adlı eserde, kadının hayat yolu olarak vücut bulmuştur. *"Allah'ın kızları'nda"* ise; yazarın Manisa'dan başlayıp, İstanbul'dan geçerek Fransa'ya giden kendi hayat yolu şeklinde kurgulanmıştır. Son olarak, Assia Djebar'ın yazınına bir eşik kronotopu ile başladığı söylenebilir. Hz. Muhammed'in ölümünü, kadınların kaderinde bir dönüm noktası olarak görür. Bu durum, eserinin bölümlerinin adlarına da *"Özgürlük ve Başkaldırı"*, *"Boyun eğen ve Eğmeyen kadınlar"*, *"Muhacir Kadınlar"*, *"Yaşayan Sözler"* olarak yansır. Eserdeki bu dört eşik kronotopu, bizi yazarın asıl amacı olan temel eşik kronotopuna ulaştıracaktır ki bu kadının özgürleşmesidir. Bu özgürleşme süreci, erkeğin kamusal alanda var olan üstünlüğünü zayıflatmayı da barındırır. Nedim Gürsel ise; eserinde kendi hayatındaki ve Türklerin tarihindeki temel eşik kronotoplarını kendi yorumunu katarak kaleme almıştır.

Kronotop bakış açısıyla birlikte ele alınan geçmiş, günümüz ve gelecek arasındaki ilişki ile Nedim Gürsel kendini eski hikayeler aracılığıyla şimdiki zamanın baskısından kurtarmıştır. Zamansal, dolayısıyla tarihsel git-geller yapmaktaki asıl amacı geleceğini aydınlatmaktır. Assia Djebar ise; Cezayirli kadınları günün baskısından kurtarmak ve geleceklerine ışık tutmak için, davasını dört halife dönemine taşımıştır.

Sonuç olarak denilebilir ki; kronotoplar romandaki olay örgüsünün düzenleyicileridir. Onlar sayesinde, zaman daha somut ve görünür hale gelir. Zaman, yazarın önceden belirlediği tarih aralığında sabitlenerek, mekanın incelenmesi

sağlanır. Assia Djebbar, Medine'ye Cezayir ve Cezayir'li kadınlar için bakarken, Nedim Gürsel Mekke, Manisa ve İstanbul'a kendi hayatı için bakar.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Bertrand Westphal'in jeokritik, ve Georg Lukács'ın tarihsel roman bakış açısına yer verildi. Jeokritik, benzeşmeyen kavramlar arasında bağlantının mümkün olabileceğini ortaya koyarak mekana yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu bakış açısı ve bu bakış açısının öğeleri kaynağını coğrafya, mimarlık ve şehircilikten alırken, mekanın yeniden anlamlandırılmasında bireyin öneminin altını çizer. Jeokritik, zaman-uzam bağıntısı, transgresyon ve göndergesellik üzerine kurulan bir edebi eleştiri türüdür.

Bertrand Westphal mekanın incelenmesi için zamanın yavaşlatılması gerekliliği üzerinde durur. Bu bakış açısıyla, Assia Djebbar, Cezayir'in 1990'lı yıllarını Medine'de okuyucuya yansıtılabilmek için zaman aralığını dört halife dönemine sabitlemiş. Buna karşın, Nedim Gürsel'in zamanı sabitleme gibi bir kaygısı yoktur. Farklı zaman ve mekan(lar)da freni boşalmışçasına düşünsel bir yolculuk yapar : Bu yolculuk Manisa, İstanbul, Mekke, Cahiliye dönemi, İslamiyet'in kabul edildiği dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi, Cumhuriyet'in ilk yılları, Türkiye'nin 1950'li yılları ve günümüz (Günümüz Fransa ve Türkiye'si) arasında geçer. Bu sebeple, Nedim Gürsel'in yazınında derinlemesine bir mekan incelemesi söz konusu değildir.

Jeokritik, mekan ve edebiyat arasındaki karşılıklı ilişkiyi ortaya koymayı amaçlar. Mekanı detaylandırarak, aslında zamanın betimlenebileceğini savunur. Zira, zaman ve mekan edebi eser içerisinde yeniden yapılandırılır. O halde denilebilir ki; jeokritik, mekana insani değer(ler) katarak, onu yeniden yapılandırır. Assia Djebbar 1990'lı yılların Cezayir'ini, dört halife döneminin Medine'sinde kadınların sesiyle yeniden canlandırır. Nedim Gürsel ise; Manisa, Mekke ve Fransa coğrafi mekanlarını, çocukluğunun cenneti, arafı ve cehennemi olarak yeniden tanımlayarak kendi kişisel alanını gözler önüne serer.

Jeokritik mekanın içiyle-dışıyla, genel algısıyla-kurgusuyla, gerçeğiyle-hayaliyle çok yönlü bir bakış açısı benimser. Bu bakış açısı, mekanın zaman üzerindeki dolayısıyla da coğrafyanın tarih üzerindeki zaferine dönüşür. Özellikle, Assia Djebbar dört halife döneminin Medine'sini, o dönemin gerçek tarihi olgularıyla değil de, bugüne kadar göz ardı edilen kadın sesiyle ve eylemleriyle, okuyucuya yansıtır. Lakin, Nedim Gürsel, eserinde, ele aldığı dönemlerdeki sadece kendi hayatıyla örtüşen tarihi olgulara yer verir. Sonuç olarak, kurgu sayesinde mekanlar artık yazarın hizmetindedir.

Bu kurgulama işlemi transgresyon sayesinde gerçekleştirilir. Transgresyon, bir mekandan çıkıp, başka bir mekana geçme işlemidir. Bertrand Westphal'e göre bu işlem iki alt işlemi gerektirir : Mekansızlaştırma, Yeniden mekana büründürme. Assia Djebbar, yazınında Cezayir ve Fransa'yı var olan coğrafyasından kopararak, onları Medine'de yeniden mekana kavuşturmuştur. Nedim Gürsel de, Manisa ve Fransa'da yaşadıklarını Mekke'de yeniden mekansallaştırmıştır. Yapılan bu işlemin, bu işlemi gerçekleştiren kişi, ele alınan mekan(lar) ve bahsi geçen kişilerin üzerinde yadsınamaz bir etkisi vardır. Transgresyon, Nedim Gürsel'in eserinde açık bir şekilde günümüz ve geçmiş arasında gidip gelmesiyle gerçekleştirilirken, Assia Djebbar'ın eserinde bu süreç gizli bir şekilde yürütülür.

Her roman, bireysel ya da toplumsal söylemin kurgusal yansımasıdır. Kurgu gerçekle bağını koparmaz, bu nedenle gerçek ile hayalin birlikteliğinin ürünüdür. Ve

içinde, ortak, kişisel, aktarılmış kişisel, güncel, kurgusal, yeniden adlandırılmış mekanları barındırır. Bertrand Westphal ise; kurgunun mekansallaştırılmasını, eşleşen mekanların uzlaşması, aykırı mekanların karıştırılması (aykırı mekanları yan yana koyma, aykırı mekanın kişisel mekan(lar)ı içine alması, üstizlenim, yanlış niteleme), konu dışı ütopya oluşturulması ile ortaya koyar.

Assia Djebar, yazınında 1990'lı yılların Cezayir'ini, dört halife döneminin Medine'si ile uzlaştırır. Nedim Gürsel ise; bunu kendi hayatı ve Türkiye tarihi açısından gerçekleştirir. Aykırı mekan(lar)ın karıştırılması ise; "*Medine'den Uzaklarda*"da Cezayir ve Paris, "*Allah'ın kızları*"nda Manisa ve Paris'in yan yana koyulması olarak yer bulur. Assia Djebar içinde Cezayir, Medine ve Paris sentezini barındıran ideal dünyasını, aykırı mekan olan Medine'den Uzaklarda'da kurgulamıştır. Nedim Gürsel'in kişisel alanını yansıtan dünyevi cennet, cehennem ve araf aykırı mekanları Manisa, Paris ve Mekke'yle eşleşir. Ayrıca, iki bilindik mekandan yola çıkarak, bilinmeyen bir mekan üzerine üstizlenim oluşturma, Assia Djebar'ın yazınında, Cezayir ve Paris aracılığıyla Medine'yi, Nedim Gürsel'in eserinde ise; Türkiye ve Paris'in sentezinden yola çıkarak Mekke'yi deneyimleme şeklinde olur. Aynı zamanda, Assia Djebar'ın ideal dünyasını "*Medine'den Uzaklarda*", Nedim Gürsel'in Manisa'yı, çocukluğunun cenneti olarak nitelemesi yanlış nitelemeye örnek olur.

Konu dışı ütopya, hayali bir mekanı gündeme getirir. Umberto Eco'ya göre, bu bakış açısı içinde allotopya, ütopya, ükronya, metatopya ve metakronyayı barındırır. "*Medine'den Uzaklarda*"da, yazar ükronyaya yaklaşır. Aynı zamanda hayali ideal dünyasının kurgusu ile metatopyaya yönelirken, yazın ötopya dönüşür. "*Allah'ın kızları*"nda ise; Nedim Gürsel allotopya ve metakronyaya yer vermiştir. Aynı zamanda hiç tükenmeyen anne ve vatan özlemiyle metatopyaya da yaklaşır.

Sonuç olarak, jeokritik, yermerkezci, çokkuramlı, çok yönlü bakış açısına sahip, çokduyulu, çok katmanlı, metinlerarası bir edebi görüştür. Yazar, yazınında mekana doğru hareket etmelidir, mekanı kendine çekmemelidir. Assia Djebar'ın, yazınında, kadın bakış açısıyla jeokritik yaptığı söylenebilirken, bu durum Nedim Gürsel için geçerli değildir. Onun, yazınında İslami coğrafyaya jeokritik gibi gözükken bakış açısı, aslında bir otokritiktir. Mekanın edebi temsiline, eserde tarihe yer vermeden yapılması olanaksızdır. Bu sebeple, çalışmada, jeokritiğin devamında, tarihsel romana yer verildi.

Tarihsel roman, belirli bir dönemin yeniden kurgulanarak kaleme alınmasıdır. Mekanı incelemek için zaman sabitletir. Seçilen mekan(lar)la, dönemin atmosferi yansıtılır. Bu yazın tipinde, temel amaç, geçmişte dönüşüm yaparak, geleceğe atılım yapmaktır. Sonuç olarak, tarih geçmiş ve şimdiki zamandaki anlardan oluşan zamansal ve uzamsal bir kavramdır. Nedim Gürsel'in eserinde, geçmiş (tarih), ve şimdiki zaman (özkurgu) olmak üzere iki bölüm vardır. Buna karşın, Assia Djebar'ın eserinde, içinde Cezayir'in bugününü gizli bir şekilde barındıran geçmiş anlatılır. Bunun sonucunda, geçmişin değerlendirilmesi, günümüze ve geçmişi deneyimleyen bireyin birikimine sıkı sıkıya bağlıdır.

Her iki romanda da, yazarlar dünyaca tanınan tarihi kişiliklere yer vermişlerdir, bununla birlikte, Nedim Gürsel eserinde, ailesine de yer vermiştir. Assia Djebar, dört halife dönemini, halkın alışlagelmiş yaşam biçimi olarak okuyucuya yansıtır. Onun için önemli olan, kadın ve erkeğin eylemleridir. Fakat, Nedim Gürsel, kendi özelliklerini yansıtmak için, tarihi kişilikler üzerinde oynamalar yapar.

Tarihsel roman, duygu ve ideoloji içeren anların bir araya getirilmesiyle oluşur. Burada iki tip roman gündeme gelir : Tarihsel roman ve çağdaş roman. Assia Djebar, eserinde belirli bir dönemin üzerine eğilir, bu sebeple de yazın stili tarihseldir. Nedim Gürsel'in yazınında ise; tarihsel temalardan yola çıkarak bir içe bakış söz konusudur. Böylelikle de, Nedim Gürsel'in tarihsel bakış açısı çağdaş romana dönüşür. Belirli bir dönemin yeniden kurgulanması için gündeme getirilen çeşitli mekanlar, bir taraftan dönemin atmosferini trajik, epik ya da dramatik olmak üzere okuyucuya yansıtırken, diğer taraftan da yazarın duygularını ve psikolojik durumunu ele verir. Buradan yola çıkarak söylenebilir ki; Assia Djebar'ın amacı, yazınında kadının yüzyıllardır süregelen trajedisini yansıtmaktır. Geleneksel trajedi öğeleri üzerinde yaptığı oynamalarla, yazını post-modern trajediye dönüşür. Kadının post-modern trajedisi, erkeğin post-modern trajikomedisini de doğuracaktır.

Aynı zamanda, okuyucu kuşaklararası ve cinsiyetler arası dramatik çatışmaya da şahit olur. Bu dram, bir oda tiyatrosuyla son bulur. "*Allah'ın kızları*"nda, Nedim Gürsel'in dramı, kişisel istekleri ile toplumsal örf ve adetler arasındaki çatışmadan doğar. Aynı zamanda o, kendi hikayesini dramatik bir şekilde ortaya koyduğu gibi, Türkiye tarihi için de okuyucuya dramatik bir tablo çizer. Yazınında, vatanının tarihinde, kendi kendini arar. Bu destansı bir arayışa dönüşür. Tüm tarihi olgular onun etrafında döner. Yazınında hem anlatıcı olarak konuşur, hem de tarihi kişilikler aracılığıyla da yine o konuşur. Milli bir mücadeleye girer ve kendini Doğu ve Batı dünyasının arasındaki çatışmanın ortasında kalan tüm Türklerin temsilcisi olarak görür. Buna karşın, Assia Djebar'ın yazınında, kadınların kimliği, özgürleşmeye giden bu yolda destansı bir şekilde bir bir yok olur.

Çeşitli zaman ve mekanların aynı düzlem üzerinde birlikte var olması çoksesliliğe yol açar. Çokseslilik ve karşılıklı söyleşim, çift sözceleminden doğar. Böylelikle, bu söylem tipi, o konuyla ilgili daha önceden yazılmış olan metinler arasına katılır. Bunlar arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur. Daha önceki eserlerde ele alınan zaman ve mekan(lar)ın kaleme alınmasıyla onlara katılan her değer, aynı zaman ve mekan(lar) üzerine kurgulanan yeni yapıtlar üzerinde yadsınamaz bir etkisi vardır. Aynı şekilde bunun tersinin de geçerli olduğu göz ardı edilmemelidir. Öyle ki, Assia Djebar'ın eserinde, kadın sesi çoksesliliği doğurur. Seslerin çokluğu, zaman-uzam bağlamında çift anlama gelir. Aynı zamanda, yazar bu çift anlamlılığı, noktalama işaretlerini sıra dışı kullanarak ve belirli kelimeleri ya da bölümleri italik yazarak, tarihsel ve kurgusal boyutta okuyucuya yansıtır. İlâveten, yazında eski hikayelerden de etkilenme söz konusudur. Nedim Gürsel'in kitabında ise; çocuk Nedim ile Piç İsmail'in arasındaki iletişim çoksesliliğin ve karşılıklı söyleşimin en belirgin örneğidir. Eserinde, Assia Djebar'ın yazınında olduğu gibi tarihsel ve kurgusal boyutta çift anlamlılık söz konusudur. Kendi hikayesi ve toplumsal tarih arasındaki git-gelleri ve toplumsal tarihe getirdiği bireysel yorum eserinde çoksesliliği hakim kılar.

Bu bölümde, son olarak grotesk tarzdan ve karnaval güldürüsünden bahsedildi. Güldürünün aslında, toplumsal olana katılan bireysel değerden doğduğu ortaya konuldu. Mikhaël Bakhtine de çalışmalarında töre komedyası, sözel komedyaya ve farklı üslup ve edebi tür komedyası olmak üzere üç tip karnaval güldürüsüne yer vermiştir. Töre komedyasında, belirli bir zaman aralığında gerçekleşen olay(lar) için ikinci bir seçeneğin olabileceğinin altı çizilir. Assia Djebar da kitabında sahneye koyduğu İslami tiyatroyu bu amaç uğruna kurgulamıştır. Her bir sahnede tarihsel olaylar gözden geçirilerek, kadın kaderini değiştirecek ikinci bir şans aranır. Nedim Gürsel ise; tarihsel ve zihinsel yolculuğunda kendisi için bir çıkış yolu arar. Bu

komedyaya türünde, evrensel boyutta bir yenilenme ve gerçeği dönüştürme amaçlanır. Bu yenilenme, “*Medine’den Uzaklarda*”da güruha mal olan bir bayrama dönüşürken, “*Allah’ın kızları*”nda, yerini hicivli bir gülüşe bırakır. Çünkü; Assia Djebar davası için sürecin henüz tamamlanmadığını düşünürken, Nedim Gürsel tamamlanmış bir süreci gözden geçirir.

Sözel komedyaya ise; bünyesinde zıt kavramları aynı anda barındırırken, dil ve dil yetilerine büyük önem verir. Eserlerde Fransızca ve Arapça’ya (Nedim Gürsel için Kuran Arapçası) yer verilmiştir. “*Medine’den Uzaklarda*”da, Assia Djebar eğlence ve trajediyi aynı anda okuyucuya yansıtırken, Nedim Gürsel, “*Allah’ın kızları*”nda, dram ve güldürüyü iç içe kurgulamıştır. Üçüncü komedyaya türünde ise; toplumsal tabulara karşı eleştiri söz konusudur.

Ayrıca, Bakthine çalışmalarında üç komedyaya tipine yer vermiştir : soytarı komedyası, burlesk komedyaya ve grotesk komedyaya. İlkinde, tatminsizlikten doğan, hakaret içermeyen saf bir gülme söz konusudur. Assia Djebar, İslamiyet’in getirdiği ataerkil düzeni, kadının özgürleşmesi için tatmin edici bulmaz. Nedim Gürsel ise; yaşadıklarına dönüp baktığında kendinden tatmin olmaz. Burlesk komedyada, gerçekte var olan değer ve önemin azaltılması söz konusudur. Assia Djebar, erkeğin kamusal alandaki hakim gücünü azaltırken, Nedim Gürsel ise; zaman ve mekanın, insan üzerindeki hakimiyetini elinden alır. Grotesk komedyaya, ciddi sosyal olguların gülünçleştirilmesini içerir. Yalnızca, Nedim Gürsel yazınında bazı sosyal olguları bu şekilde ele alır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, otobiyografik kuramlar üzerinde duruldu. Otobiyografi, tarihsel ve psikolojik açıdan kişisel hayatın yeniden kurgulanmasıdır. Tabii ki, bu bakış açısı toplumsal tarihten etkilenecektir. “*Allah’ın kızları*”nda Nedim Gürsel, çocukluğunu ve ailesini, İslam ve Türkiye tarihi etkisinde kendi kendini sorgulayarak kaleme alır. Yazını, aynı zamanda dedesinin ve Hz. Muhammed’in biyografisini de içerir.

“*Medine’den Uzaklarda*”da ise; Assia Djebar, toplumsal tarih ve ataerkil düzenin etkisi altında kadın biyografisini ortaya koymuştur. Assia Djebar’ın kendi hayatı da bu biyografinin ardında yatmaktadır. Biyografi de otobiyografi de göndergesel metinlerdir. Assia Djebar’da, Müslüman kadınlar arasındaki benzerlik, kadın kimliğini oluştururken, Nedim Gürsel’de, yazarın kendi kişiliği, kahramanlar arasında benzerliğe sebebiyet verir.

Kendi hikayeni yansıtmının dört yolu mevcuttur. Bunlar otobiyografik roman, özkurgu, kurgusal otobiyografi ve klasik otobiyografidir. Bunların tümü biyografi için de geçerlidir. Özkurgu ve kurgusal otobiyografi, mecaz-ı mürsel’e olanak tanınması sayesinde, yazarı toplumsal ve psikolojik engellerden kurtarır.

Nedim Gürsel, romanını, otobiyografik roman (şimdiki zaman) ve özkurgu (geçmiş zaman) olmak üzere iki yöntemle oluşturmuştur. Otobiyografi bölümünde, yazar hikayesini “sen” kişisinde, mektup tarzında kaleme alırken, aynı zamanda “sen” ile okuyucusuna seslenir ki bu, yazınının, aynı duyguları ve çelişkileri paylaşan tüm insanların ortak biyografisiymiş gibi de yansımaya sebep olur. Böylelikle, Nedim Gürsel, tüm yurttaşları için bir modele dönüşecektir. Aynı zamanda, yazını bir günlük havasındadır zira eserinin her bir bölümü gerçek hayatında yaşadığı bir güne karşılık gelir. Günlük ve mektup türlerini karıştırarak, radyo diliyle, fikirlerini tüm yurttaşlara ulaştırmaya çalışır. Assia Djebar ise; yazınında kadınların ortak biyografisini vurgular. Onun için önemli olan tek şey, kadınların yaşadıklarıdır. Bu

sebeple de, eserinde sadece özkurgu vardır. Yazınında, olayları yansıtırken olasılıklar üzerinde durması sebebiyle de yazını bio(öz)kurguya dönüştür.

Anahtar Kelimeler : Zaman ve mekan sorunsalı, Kronotop teorisi, Mikhaïl Bakhtine, Başkalaşım (metamorfoz), Yol kronotopu, Karşılaşma kronotopu, Eşik kronotopu, Assia Djebar “*Medine’den Uzaklarda*”, Nedim Gürsel “*Allah’ın kızları*”, Cezayir’in 1990’lı yılları, Türkiye Tarihi, Günümüz Fransa’sı, Doğu ve Batı, Çokseslilik, Karşılıklı söyleşim, Metinlerarasılık, Gülme, Karnaval, Jeokritik teorisi, Bertrand Westphal, Zaman-uzam bağıntısı, Transgresyon, Göndergesellik, Salınım (osilasyon), Mekansızlaştırma, Yeniden mekana büründürme, Duyusal coğrafya, Sinestezi (birleşik duyu), Kinestezi (devim duyum), Endojen, Ekzojen, Allojen, Eş gözüken mekanların uzlaşması, Aykırı gözüken mekanların karıştırılması, Konu dışı Ütopya, Allotopya, Ütopya, Ükronya, Metatopya/Metakronya, Tarihsel roman, Georges Lukács, Geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman, Sömürgecilik, Cahiliye dönemi, İslamiyet’in kabulü, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemi, Cumhuriyetin ilanı ve Türkiye’nin 1950’li yılları, Trajedi, Drama, Destan, Otobiyografi, Özkurgu, Kurgusal otobiyografi, Bağdaşık tanıtım (otoprezantasyon), Ayrışık tanıtım (heteroprezantasyon), Çift kimlik, Çift kültürlülük, Philippe Lejeune, Gérard Genette, Philippe Gasparini

INTRODUCTION GENERALE

“Un être humain est une partie du tout que nous appelons “Univers”...

Une partie limitée dans le Temps et dans l'Espace.”

Albert Einstein

Tous les courants littéraires proviennent du reflet des notions d'espace et de temps à la littérature. Chacun d'entre eux est né de leur relation, de leur dynamique. Néanmoins, au fur et à mesure les consciences contemporaines littéraires se dirigent vers la représentation de l'importance de l'individu parallèlement à la spatio-temporalité. C'est le cas de la conception géocritique, autobiographique et du roman historique ainsi de suite. Comme l'individu est dévalorisé par la révolution industrielle, tant au niveau de sa propre valeur que de celle de son sang, cette transformation-là affecte les aspects socio-économiques, politiques, culturels et littéraires. Chaque idéologie atteint son but à son terme, incorporant le profil des espaces gagnés. Désormais, les consciences qui attribuent de l'importance à l'individu réagissent contre l'idéologie communautaire. Bien entendu, chaque courant littéraire innove en tant que la suite ou le refus du précédent.

C'est la raison pour laquelle il est si important que l'on analyse les notions d'"espace" et de "temps" en détail pourvu d'examiner toute idéologie, toute conscience dans tous les domaines de façon diachronique ou synchronique car ce sont deux notions complémentaires qui engendrent l'esprit et la raison. D'une part, l'espace englobe la nature, l'individu, les communautés et possède une histoire. Un espace précis a des valeurs caractéristiques cependant l'allocution portée par l'Etre, dépendante des expériences, ont un effet indéniable sur cette compréhension générale et vont manipuler celles qui sont figées. A partir de cette perspective spatiale, le macrocosmos est réorienté sous l'effet de l'évolution des microcosmos. D'autre part, le temps contient des espaces, de l'individu, de l'évolution, des développements et de la chronologie donc on déclare qu'il s'agit d'un lien inestimable entre la notion d'espace et de temps qui va décrire celui de l'histoire et de la géographie.

L'histoire base son corpus sur l'analyse temporel si bien qu'elle met en œuvre des phénomènes qui causent de changement et qui ébrèchent l'axe diachronique en tant que moments de crise. Au bout de temps imprécis, on aura l'occasion de savoir les causes et les conséquences des événements qui laissent des marques sur l'Histoire. Alors, ceci assure d'établir d'un lien logique entre le passé, le présent et le futur. Quant à la géographie, la problématique se concentre sur l'espace.

Premièrement, il s'agit de montrer la relation réciproque entre l'individu et l'espace, deuxièmement, les relations entre les espaces divers comme l'espace regardé et l'espace regardant dans le domaine de la culture et du colonialisme ainsi de suite. Troisièmement, son aspect tend à la démonstration de la parcellisation socio-culturelle dans le but de refléter la culture et l'histoire d'un lieu précis qui ont été fondées au bout de temps de manière inconsciemment. Alors, à l'issue de l'analyse, on constate que l'espace et le temps sont fortement liés de l'un à l'autre.

A tel point que ceci nous rappelle la relativité d'Einstein. Tout d'abord, l'attribution spatio-temporelle est dépendante des expériences privées de l'individu dans l'espace collectif et du temps absolu, si bien que l'espace et le temps sont des éléments centraux et indispensables à toute représentation, afin de la concrétiser. Ensuite, le temps, l'espace et le mouvement ne sont pas uniquement des termes autonomes ou des notions relatives, toute représentation renferme quatre dimensions : l'espace, le temps, l'Être et le mouvement dont la focalisation est de former des nouveaux paradigmes de la vision du monde. Par ailleurs, il faut accentuer le rôle adjoint de l'imagination sur ces quatre-là.

Pour étudier la problématique de l'espace et du temps, on aborde la question des chronotopes de Mikhaïl Bakhtine. L'espace et le temps sont considérés dans son ensemble par les chronotopes. Sur notre repère diachronique et synchronique, l'intersection de temps et d'espace révèle les moments. Mikhaïl Bakhtine constate l'évolution du temps et de l'espace en tant que le chemin de la vie où il s'agit de(s) chronotope(s) de la route, de(s) chronotope(s) de la rencontre et de(s) chronotope(s) du seuil. Sur l'écoulement du temps absolu, il existe un changement d'espace où se trouvent des expériences diverses qui ont permis un changement idéologique qui a tissé soit consciemment soit inconsciemment, le chemin spatio-temporel. Il met en valeur l'histoire et la topographie conjointement.

La géocritique de Bertrand Westphal met en évidence l'espace, elle souligne la puissance de l'individu sur l'espace et sur le temps. Elle en possède trois sous-disciplines : la spatio-temporalité, la transgressivité et la référentialité. Cependant, elle traite de l'espace en tant que la géographie architecturale multidisciplinaire comme la géographie spirituelle. Elle valorise le temps et l'espace comme un tout indivisible mais qui marche de manière inverse. La géocritique est une vision du monde, une manière de penser, une théorie de la critique littéraire sur la représentation de l'espace et du temps fictifs. Elle met en évidence la relation entre l'espace réel et l'espace fictif par la transgressivité, les opérations mentales : déterritorialisation, reterritorialisation, référentialité et l'effet de l'intertextualité sur la représentation fictive de l'espace et du temps réels.

Quant au roman historique, il s'agit de l'attribution humaine à l'espace et au temps qui englobe tous les deux. Ce qui a donné lieu à l'aspect historique de Georges Lukács, qui met en œuvre la représentation d'une époque précise de manière chronologique. Néanmoins, cette interprétation tombe parfois dans le piège de l'anachronisme par l'effet du roman, par les allées et venues entre le présent et le passé ou bien par le survol entre les temps et les espaces divers. Dans un roman historique, on fixe le temps afin de refléter l'atmosphère, l'ambiance de l'époque. On fait un voyage entre les temps et entre les espaces dont la conception est multidisciplinaire pour effectuer une étude socio-culturelle. Donc, on ne pourrait pas formuler un roman historique sans avoir établi une réflexion sur le passé et le présent pour illuminer le futur.

Ensuite, l'autobiographie met au centre seulement l'individu, elle se concentre à le déterminer sur l'axe temporel et spatial. Afin d'observer le temps et l'espace parmi les consciences autobiographiques, dans cette étude, nous avons préféré accentuer les idées de Gérard Genette et Philippe Lejeune. L'autobiographie est la réécriture de l'histoire intime en deux dimensions : historique et psychologique. Il s'agit de (re)fictionnalisation d'une vie par les chronotopes de la route, les chronotopes de la rencontre, les chronotopes du seuil. On représente notre microcosmos sous l'influence de macrocosmos en manifestant les sentiments et l'idéologie spécifique.

On pourrait dire en toute tranquillité d'esprit que l'autobiographie est aussi un roman historique en tant que la réécriture de l'histoire intime sous l'effet de l'histoire collective dont le schéma est formé par le lien entre le passé, le présent et le futur et par l'enrichissement de l'imagination. Ceci nous emmène à quatre manières d'écriture de l'autobiographie : l'autobiographie pure, le roman autobiographique, l'autofiction et l'autobiographie fictive. Leur différence vient de l'intégration de la fiction et du degré de l'imagination.

Dans notre travail, on se penche sur la problématique de l'espace et du temps dans les romans d'Assia Djebar "*Loin de Médine*" et de Nedim Gürsel "*Les filles d'Allah*" à travers ces perspectives qui ont été envisagées. Le corpus de l'écriture de Djebar est basé sur la période des quatre califes qui débute avec la mort de Mohammed afin d'y refléter les années brouillées et chaotique qui marquent la période 1985-1990 de l'Algérie. La rédaction canalise explicitement l'histoire féminine restée à l'ombre de l'histoire collective patriarcale, pour la faire émerger et corrélativement son histoire intime, en s'identifiant en tant que "l'une des ces femmes".

La guerre de l'Algérie se déroule entre les années 1954-1962. En 1962, à la fin de la guerre, l'Algérie se trouve dans une situation difficile. La structure du parti unique FLN (Front de libération nationale) devient dominante. A la fin des années 80, la tendance est à l'engagement dans le multipartisme et c'est avec la nouvelle loi constitutionnelle que l'Algérie va passer au système de multipartisme en 1989 avec le référendum. C'est la fin du pouvoir du FLN et le début de la période de la démocratisation avec le fondement des nouveaux partis politiques. Le parti FIS (Front islamique du Salut) réussit à se faire élire aux élections générales en 1990. Le coup d'Etat constitutionnel de 1992, interrompt le processus de démocratisation dans un contexte de guerre civile entre les années 1991-2002.

Assia Djebar est une écrivaine française engagée, d'origine algérienne qui est née en 1936 à Cherchell. Son vrai nom est Fatima-Zohra Imalayène. Son père était professeur de français et sa mère d'origine berbère. D'abord, elle avait étudié à l'école française ensuite elle a reçu une éducation coranique en Algérie. Après l'école Normale Supérieure de Sèvres, elle a étudié l'histoire, puis a témoigné sur la guerre d'Algérie. Ensuite elle a fait de doctorat en histoire et en littérature en France. Ayant une double culture, double langue, double identité et double nationalité, elle est devenue professeur d'histoire à l'université d'Alger. Sa carrière témoigne de ses compétences d'écrivaine, romancière, historienne et cinéaste.

Puis elle est élue à l'Académie française, elle est devenue professeur de littérature française à l'université de New York. C'est après avoir écrit des romans, des nouvelles et des poésies qu'elle réalise des films sur l'Algérie et sur les femmes

algériennes. Elle devient la porte parole des femmes algériennes contre le système patriarcal et le système colonial.

Dans "*Loin de Médine*", parallèlement à son idéologie, elle traite de la vie des femmes musulmanes dans laquelle est projetée son histoire intime. C'est en mettant au centre de son paradigme les femmes algériennes et elle-même, qu'elle va porter son analyse dans le domaine de la géographie, au cœur du territoire de l'Islam, à Médine par l'intermédiaire des femmes mecquoises. Elle centre le sujet de son roman entre la période des quatre califes et les années 1985-1990 de l'Algérie, historique. De plus, il s'agit de tendance (auto)biographique dont la focalisation est de montrer le destin commun des femmes musulmanes, leur rébellion et leur querelle.

Assia Djebar est une écrivaine engagée qui essaye de parvenir à ses fins : l'émancipation des femmes dans toutes ses œuvres. Son objectif est de créer un langage féminin en tant que nouvel idiote qui est le propre d'elle-même au moyen d'une mixture issue de toutes les compétences langagières du français et de l'arabe. Elle souhaite qu'il devienne sociolecte entre les femmes et en possède la voix où l'on bat le grain du mélange de l'Orient et de l'Occident à la littérature. C'est par la rencontre et l'entretien avec des écrivains tels que Nedim Gürsel et Assia Djebar qu'il va t-être possible d'approfondir la connaissance sur les romans. Toutes les questions et réponses sont citées dans l'annexe. Malheureusement, je regrette qu'il n'ait pas été possible de joindre Assia Djebar à cause de sa maladie, les questions vont donc demeurer sans réponse.

Quant à Nedim Gürsel, parallèlement à Assia Djebar, il intègre son écriture sur la géographie, l'histoire et l'(auto)biographie. Son ouvrage est composé de deux parties complémentaires: la partie autobiographique et la partie historique (fictionnelle). La partie autobiographique embrasse surtout son enfance à Manisa et son adolescence à Istanbul. Néanmoins la partie historique (fictionnelle) renferme à la fois, l'histoire de l'islam, la vie de Mahomet et celle de la Turquie. Ces textes ont été rédigés par l'adulte Nedim, en France.

Par contre, son histoire se passe essentiellement, à Manisa et à la Mecque. Il met en œuvre sa double culture au territoire de l'islam, à la Mecque qui a accueilli les trois différentes religions : l'islam, le christianisme et le judaïsme. Il fait un survol entre les temps et entre les espaces divers c'est ainsi que son histoire débute avec la période de Djahilia, puis continue avec l'avènement de l'islam, la dernière période de l'Empire Ottoman, la proclamation de la République de la Turquie pour aboutir aux années 1950 de la Turquie. Tous sont au service de son histoire intime.

Nedim Gürsel est né en 1951 à Gaziantep. Il a passé une partie de son enfance avec ses parents à Balıkesir. Suite à la mort de son père dans un accident d'autobus, il est pris en charge par ses grand-parents et s'installe chez eux. Le reste de l'enfance s'est passée à Manisa. Sa mère est allée en France et c'est pendant le séjour de sa mère en France que Nedim va devenir un élève pensionnaire au lycée de Galatasaray à Istanbul. La séparation entre le fils et la mère va provoquer un sentiment d'abandon chez Nedim Gürsel. Puis, il ira en France pour suivre des études supérieures à la Sorbonne. L'éducation qu'il a reçue au lycée de Galatasaray le conduira plus tard à devenir un écrivain renommé dans le monde entier.

Néanmoins, il aurait eu une censure sur le texte lors de la première rédaction de récit, par la suite, N. Gürsel s'est exilé en France. Dans son style, il porte des allocutions privées sur l'espace afin de manifester ses émotions cachées. Tels que

dans "*Les filles d'Allah*", Manisa devient le paradis perdu de son enfance c'est ainsi qu'il manifeste les jours heureux de son enfance. Manisa est le symbole de l'innocence et du bonheur perdu. Alors, l'auteur décide de suivre les traces des temps et des espaces divers pourvu de les retrouver.

Les deux écrivains ont des traits communs, ils se penchent presque sur la même zone géographique et au même intervalle temporel. Leur point de départ est le monde islamique cependant, c'est à partir de là que leur parcours évolue différemment, en fonction de leur idéologie respective. Notre travail va consister à souligner particulièrement leurs différents aspects, par l'analyse de leur style et de leur conscience spatio-temporelle.

1. LA PROBLEMATIQUE DE L'ESPACE ET DU TEMPS

1.1 Les chronotopes et la spatio-temporalité dans « *Loin de Médine* » et dans « *Les filles d'Allah* »

Bien que Bakhtine soit un théoricien littéraire, il apporte aux textes littéraires un point de vue sociologique par les chronotopes. En fait, sa détermination n'est pas rompue avec la réalité. Il voit la notion d'espace et de temps comme un tout par son aspect sociologique c'est la raison pour laquelle il excipe le chronotope. Celui-ci englobe les notions de temps et d'espace. Il s'agit de l'union de la discipline, de la chronologie et de la topographie.

*“Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par “temps-espace” : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle est assimilée par la littérature. (...); il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein.”*¹. C'est pourquoi on pourrait désigner que ces deux notions sont hétérogènes, complémentaires, relatives et absolues.

*“Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps”*². Assia Djébar se penche sur la période des quatre califes puis qu'elle précise son axe temporel entre les dates 632-661 (la période de quatre califes). Elle débute son histoire avec la mort de Mohammed. Elle s'insinue dans l'espace, dans Médine, au premier plan, afin de la concrétiser. Et parallèlement, à travers Médine, l'espace fictif d'Assia Djébar, au

¹ Mikhaïl Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, Traduit par Daria Olivier et préface de Michel Aucouturier, Editions Gallimard, 1978, p.237

² **Ibid.**

deuxième plan, s'infiltrer dans l'Algérie des années 1985-1990, citées à la fin de son livre "*Alger-Paris (août 85, 86 et 87, octobre 88-juin 90)*"³. Les deux espaces et les deux périodes deviennent compacts dans l'écriture d'Assia Djébar. Ils sont hétérogènes néanmoins complémentaires et absolus à l'égard de la perspective historique de l'écrivaine.

Gürsel se centre sur la période de Djahilia au premier plan de façon concrète, à l'avènement de l'islam. Au deuxième plan, il décrit sa vie intime dès sa naissance. Au troisième, il retrace l'histoire de la Turquie de manière translucide. Au premier coup d'oeil, ils se voient dissemblables. Il est vrai que tous sont hétérogènes sans imagination cependant, ils deviendraient complémentaires et absolus à partir de la focalisation historique de l'auteur car Gürsel annonce tout ceci au début de son livre par les deux sourates: sourate de l'Etoile et sourate de la Clarté diurne. Le premier "*Avez-vous considéré al-Lat et al-Uzza et Manat, cette troisième autre? (...) Ce ne sont que des noms dont vous les avez nommées, vous et vos pères.*"⁴ Ceci indique l'époque de Djahilia et l'enfance de Gürsel parce que l'enfance est un stade où règne l'ignorance, et cela fait appel aux temps polythéistes des Turcs, auparavant. Le deuxième "*Par la clarté diurne! Par la nuit quand elle règne! Ton seigneur ne t'a ni abandonné ni haï. (...) Ne te trouva-t-Il point orphelin si bien qu'Il te donna un refuge?*"⁵. Ceci déclare l'avènement de l'islam avec Mohammed et rappelle la mort de son propre père (leurs traits communs) et celle de Jésus-Christ. Il annonce deux dimensions qui pourraient être trois. Ils sont hétérogènes mais aussi complémentaires et absolus d'après la conception historique et l'imagination de Nedim Gürsel. On les voit et les analyse comme un tout. A travers le temps, l'auteur guide le lectorat en différents endroits.

A part, la poétique du roman agit avec les faits culturels. La langue est l'instrument culturel le plus important. Là, il faut rappeler que Assia Djébar et Nedim Gürsel ont double culture, identité, langue et double nationalité et que la co-existence de deux langues en est le résultat. Chez Assia Djébar, l'arabe et le français subsistent ensemble dans son roman "*Loin de Médine*". Le français est le représentant de la culture occidentale, celle du colonisateur et l'arabe celui de la culture orientale, du colonisé (l'Algérie et les femmes musulmanes). Elle raconte les faits historiques et

³ Assia Djébar, **Loin de Médine**, Editions Albin Michel S.A., 1991, p.306

⁴ Nedim Gürsel, **Les filles d'Allah**, Traduit par Jean Descat, Paris : Editions du Seuil, Octobre 2009, p.9

⁵ **Ibid.**

culturels de l'Algérie du point de vue socio-culturel. Elle utilise tous les procédés de la langue : métaphore, signes de ponctuation, style d'écriture, intonation et caetera. Djébar porte le rôle socio-linguiste dans son écriture.

Chez Gürsel, le français et l'arabe (du Coran) représentent sa double identité: sa vision orientale et occidentale dans un même corps. Celui-ci est valable pour sa vie intime et aussi pour la Turquie. Dans *“Les filles d'Allah”*, il donne place au rationalisme de l'occident et à la mythologie de l'orient. Il bénéficie de la langue, il représente les faits culturels et historiques.

1.2 La métamorphose

La perspective du chronotope est basée sur la problématique de temps. Tout le monde sait que le temps est prodigue de nouvelles, il est si évolutif que la métamorphose devient inévitable. *“Le terme “métamorphose” a une vaste signification. (...) d'abord à l'époque romano-hellénistique, c'est à dire signifiant spécifiquement la mutation, invariablement merveilleuse d'un phénomène à un autre.”*⁶

Ensuite, *“elle prend le caractère d'une transformation extérieure merveilleuse. Il n'en reste plus que l'idée d'une représentation sous l'angle visuel de la métamorphose de tout le processus cosmogonique⁷ et historique, en commençant par la création du cosmos à partir du chaos, et en terminant par la transformation.”*⁸ Gürsel débute son histoire en se référant à la théorie de chaos puisqu'il existe des suppositions sur le commencement c'est ainsi qu'en citant Adam et Eve, il met en évidence l'espace naturel de l'Homme. A partir de cela, il commence à souligner l'évolution du monde que l'on remarque lorsque l'on regarde derrière soi. L'homme est « civilisé » si bien que le changement devient indéniable.

Enfin, *“la métamorphose devient une forme de perception et de représentation du destin personnel de l'homme, arraché à l'ensemble cosmique et historique. Néanmoins, surtout grâce à l'influence de la tradition folklorique directe, l'idée de métamorphose conserve (...) l'ensemble du destin de l'homme en ses moments*

⁶ Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, p.264

⁷ Il existe des genres cosmogoniques, Ils touchent aux religions par moyen des endroits divers.

⁸ **Ibid.**

essentiels de crise.”⁹. On pourrait constater des métamorphoses religieuses, des métamorphoses historiques, des métamorphoses intimes et sociales au processus du temps. Assia Djebar voudrait soutirer et inventer l’histoire féminine à l’histoire masculine ou bien collective. C’est la raison pour laquelle, elle entame sa démarche au moment essentiel de la crise du monde islamique et patriarcal, en commençant par le décès de Mohammed. Sa perspective est retirée de l’histoire masculine et en garde l’intention d’*Ijtihad*¹⁰. Et dorénavant, la querelle entre les femmes et les hommes et aussi entre les colonisateurs et les colonisés, commence. Chez Djebar, il s’agit plutôt de la métamorphose sociale et politique.

1.2.1 La métamorphose sociale dans les romans

Dans la première partie “La liberté et le défi”, on constate les actes de rébellion des femmes, bien qu’elles s’ensevelissent toujours dans le silence, tel que dans l’histoire de la reine yémennite. Elle est “*une reine à Sana’a dont l’époux est Schehr. (...) Un chef de tribu se dresse alors en rebelle, (...) nommé Aswad. Il se prétend prophète. (...) Mohammed nomme Schehr chef de guerre sainte. (...) Schehr est vaincu (...) Aswad vient d’épouser la veuve de Schehr. (...) Elle se soumit par crainte. (...) Elle se retrouve une deuxième fois souveraine. (...) Un complot s’élabore; l’initiateur en est le cousin du roi vaincu, Firouz, (...) demande l’aide de la reine pour tuer Aswad. (...) Bien loin d’être réduite au rôle de simple intrigante, la voici l’âme de machination. (...) Le silence se referme sur elle*”¹¹. Ici, on constate la première phase de l’émancipation. Néanmoins cette reine a subi une métamorphose à partir de ses différents vécus. D’abord elle est une reine, à la fin, elle devient comploteuse. Finalement au bout du processus, elle doit être épousée par le meurtrier de son ex-mari.

Dans la deuxième, dans la partie “Soumises, insoumises”, il s’agit de la rencontre avec les femmes rebelles et les femmes soumises qui arborent un silence de plomb face au système. Mais leur résistance va continuer malgré tous. Leur voix seront entendues. C’est la deuxième étape pour l’émancipation des femmes. Comme dans l’exemple de “la chanteuse de satires”, “*dans (...) Beni Kinda, (...) une autre*

⁹ **Ibid.**

¹⁰ Djebar, **Loi de Médine**, p.8 recherche de la vérité, lutte intérieur

¹¹ **Ibid.**, p.19-29

femme était célèbre: une poétesse. Tabari ne livre pas son nom. Sa verve devait être moqueuse (...), la renommée faisait circuler loin. (...) Cette femme inventait donc sa poésie-danger. Elle la chantait aussi. (...) Ainsi blasphématrice (...), un chatiment peu ordinaire s'imposait. (...) Il lui enlève une première dent."¹² Et ils ont coupé ses mains aussi. On ne pourrait pas tout à fait la déterminer comme soumise car elle continue sa collision jusqu'au bout. Elle ne retourne pas de son procès. Par contre, ce chatiment fait plus d'écho que le courage de la femme. Abou Bekr écrit une lettre de réprimandes aux Mohadjirs. On pourrait la désigner comme une explication de cet événement.

La troisième partie aborde le thème "Les voyageuses", les femmes commencent à être présentées dans l'espace public tel que la laveuse des morts. "(...) *Abou Bekr, premier calife de l'islam, va mourir. (...) Il désigne l'une des ses épouses, Esma, et l'un de ses fils, Abderahmane, pour qu'eux seuls procèdent à la toilette funéraire. (...) Le jour de sa mort, Esma et Abderahmane laveront son corps. (...) Esma sera la laveuse et Abderahmane son aide pour tourner, retourner (...)*"¹³. Quiconque, pour laver un corps, a besoin du courage et du talent. Après ce fait, Esma fait éprouver le nom qu'elle porte dans l'actualité et l'espace public.

Et à la dernière, "Parole vive" les femmes sont actives dans l'espace public et politique. L'exemple fondamental, c'est la partie de "La préservée", "*Elle s'appelle Aïcha. (...). Elle n'a pas neuf ans et elle regarde : ce qui s'incruste dans sa mémoire, qu'elle décrira plus tard (...). Six à sept mois après l'arrivée à Médine, Aïcha se marie. (...) Sawda, la première co-épouse d'Aïcha, s'est laissée aller à la colère, car son père et ses oncles, (...), ont été tués par les musulmans. (...) Sawda libère sa peine. (...) Elle s'oublie; sa parole enfle, parole quasiment insoumise (...). Mohammed la répudie sur le champ.*"¹⁴ Et pour que Mohammed la pardonne, elle donne sa part de nuit à Aïcha. "*Aïcha (...) obtient, ainsi double part de nuits conjugales dans la polygamie. (...) Elle fait l'infirmière, la pourvoyeuse aux armées. (...) Elle oublie son âge et son sexe. (...) Quelques mois plus tard, Aïcha (...) va connaître sa première douleur de femme. Mohammed décide d'épouser Hafça, la fille d'Omar. (...) Les chroniqueurs notent invariablement l'acrimonie jalouse de*

¹² Djébar, **Loïn de Médine**, p.124

¹³ **Ibid.**, p.211

¹⁴ **Ibid.**, p.268-275

*Aïcha*¹⁵. Après la guerre du Fossé, elle est mariée avec Mohammed. Au retour de l'expédition, elle a perdu son collier et elle allait le chercher. Les gens n'apercevaient pas son absence. Et puis Abou Suffian, jeune cavalier venant derrière de la troupe, vint à son aide. La rumeur publique les accuse d'adultère. Elle est blanchie par Dieu. Ensuite, avec la partie de la parole vive, après la mort de Mohammed, Aïcha gagne un rôle actif au pouvoir.

1.2.2 La métamorphose politique dans les romans

Assia Djebar débute son écriture avec la mort de Mohammed. Il s'agit d'un chaos politique. Et la période des quatre califes commence avec Abou Bekr. Les califes sont élus. C'est le passage de la monarchie absolue à la monarchie parlementaire. Tous les épisodes du livre sont destinés à cette période des quatre califes. "La liberté et le défi" reflète l'ère d'Abou Bekr. "Soumises, insoumises", celui d'Omar, "Les voyageuses" celui d'Othmann, "Parole vive", celui d'Ali.

A la période des quatre califes, le problème du faux-prophète est résolu par Abou Bekr. Il dénonce l'alliance entre la religion et la politique à nouveau. Le commencement des conquêtes en dehors de l'Arabie. A l'ère d'Omar, il s'agit de l'extension de la conquête, de la collision avec la Byzance, de commencement des conquêtes en Afrique du Nord. Dans celui d'Othmann, on se rencontre avec le manque du contrôle du pouvoir. Les omeyyades prennent leur place dans la scène historique. On voit la croissance des omeyyades à laquelle se heurte la réaction du peuple. Et Othmann a été tué. Dans celui d'Ali, c'est l'affaiblissement du pouvoir d'Etat. Muaviye et Aïcha ne prêtent pas leur allégeance à Ali qui devient martyr. Et le retour à la monarchie absolue avec les omeyyades. Pourrait-on identifier cela comme métamorphose, ce serait discutable. Par contre, il est certain que c'est un élan vers la démocratie. Djebar choisit cette période puisque l'islam allait être diffusé en Afrique. Et puis, cela prend sous-influence de l'Algérie.

On a déjà constaté que cette période à Médine est la représentation fictive des années 1985-1990 de l'Algérie. Dans les années 1985, 1986, 1987, où règne le FLN (Front de Libération Nationale) en Algérie. Il s'agit d'un parti unique. A 1988, FIS (Front Islamique du Salut) remporte du succès, suite aux manifestations à travers le

¹⁵ *Ibid.*, p.275-279

pays. Ensuite en 1990, le FIS vient au pouvoir avec un avantage inattendu et au grand désarroi de la France, mécontente de ces changements. En faisant entente avec l'armée algérienne, ils font un coup d'Etat. Ces deux périodes complètement hétérogènes, deviendraient alors complémentaires. Pour mieux analyser cette époque-là, la période des quatre califes est absolue. Le FLN reprend la place de l'ère de Mohammed. FIS reflète la période de quatre califes. C'est le premier pas de l'Algérie à la démocratie. Avec le coup d'Etat, l'Algérie est revenue au régime unitaire comme auparavant. Une métamorphose devient impossible en dehors des faits cosmogoniques et historiques. Parfois, ils ont l'effet de nous de manière inconsciente et parfois consciente.

*“L’enveloppe mythologique de la métamorphose (de la transformation) contient l’idée d’évolution, qui procède non pas en ligne droite, mais par à coups et noeuds; il s’agit par conséquent, de la forme d’une série temporelle.”*¹⁶ Le temps pourrait être croissant, strictement croissant, cyclique, historique et biographique. Les aspects que l'on a choisis, sont des clés qui nous emmènent au sens essentiel. Le temps (auto)biographique nous montre les moments et les instants particuliers d'une vie d'autrui ou bien d'une vie personnelle. C'est le cas de ségmentation temporelle chez Gürsel. Il choisit les moments pointus et pathétiques de manière croissante de la biographie et de l'histoire de la Turquie et de son autobiographie. Son temps devient historique, (auto)biographique et parfois cyclique puisqu'il y a des retours en arrière. Pour les analyser mieux, il faut tracer l'axe temporel de Gürsel ci-dessous.

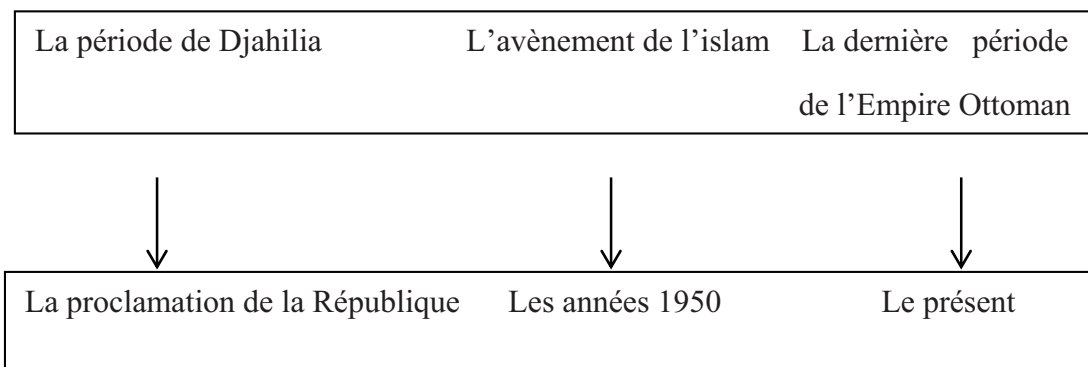


Figure 1.1 : L'axe temporel tripartite de Nedim Gürsel

¹⁶ Bakthine, *Esthétique et théorie du roman*, p.263

Gürsel imagine sa fiction à partir de ce tableau. Ceci reflète sa propre interprétation par les coups et noeuds de l'histoire de la Turquie et sa propre histoire. D'une part, si l'on l'interprète pour la Turquie dans son écriture : La période de Djahilia est le contrepoids de l'époque polythéiste des Turcs, l'avènement de l'islam, celui de l'acceptation de l'islam puis la chute de l'Empire Ottoman et la déclaration de la République, du changement de régime et de perspective dans tous les domaines. Les années 1950 signifient le passage de la Turquie au multipartisme. Il s'agit de la guerre de la Corée, de la querelle politique entre le CHP (parti républicain du peuple) et le DP (parti démocratique) et du fondement du coup d'Etat 60 et de l'exécution de Menderes. Il constate le présent comme la continuation du recul qui débute aux années 50. Il s'ensuit par un nouveau seuil comme une sorte de République dans les débris de l'Empire Ottoman. Donc il valorise la période de Djahilia et la proclamation de la République comme dans la période de gloire historique des Turcs.

D'autre part, l'interprétation de ce tableau pour sa vie intime, la période de Djahilia est le contrepoids de son enfance, à côté de ses parents à Balikesir. Par l'avènement de l'islam, il fait allusion à la deuxième partie de son enfance chez ses grands-parents à Manisa. Ceci reflète la première rencontre avec les valeurs islamiques. Par la dernière période de l'Empire Ottoman, l'auteur fait une association d'idées avec la mort de son père. D'une part, son état psychologique est synonyme de chute de l'Empire lorsqu'il perd son père et d'autre part, il considère cette mort comme la perte de l'Empereur pour sa famille. La proclamation de la République correspond aux années du lycée Galatasaray à Istanbul qui est le symbole de la connaissance du monde occidental et de la laïcité. Les années 1950 et le présent reflètent un conflit intérieur entre les valeurs orientales et occidentales dans son propre corps où le futur est imperceptible.

Jusqu'ici, on parle de la transformation historique de la Turquie, de la métamorphose intime de Gürsel qui interroge la foi. Dans son écriture, on constate aussi la métamorphose religieuse et sociale. Il existe des multiples types de croyance tels que le chamanisme, le sabbataïsme, l'islam, l'alévisme, le bektachisme, le mysticisme, le christianisme, le judaïsme, et le mazdéisme. Il s'agit du mazdéisme car il s'agit de mettre en face le bien et le mal et de la religion ancienne où jadis le christianisme et l'islam se trouvaient sur le même terrain. Il fait ressembler les vers à

*une statue de Boudda*¹⁷. Ceci nous renvoie à l'Inde aussi au chamanisme. Lat, Manat et Uzza sont des idoles appartenant à l'ère matriarcale et polythéiste.

Puis Gürsel fait *un voyage céleste*¹⁸, c'est aussi la justification du chamanisme. "*A Jérusalem, Mahomet avait pris appui sur le rocher de Jacob et il s'était envolé vers le ciel (...)*"¹⁹ Le chamanisme existe aussi chez les jacobites. Au moment où la création du premier chaman, Dieu met un arbre ayant huit branches devant sa maison. Devant la maison de Gürsel, il y a *l'arbre du mûrier*²⁰. Selon le chamanisme, le monde est composé de trois parties : le ciel, la terre et le sous-terre. Le ciel est gouverné par Dieu, la terre du milieu par les hommes, la sous-terre par la virilité et le mauvais esprit. Celui qui parle avec les mauvais devient le chaman noir et celui qui parle avec les bons génies est le chaman blanc. Comme Gürsel parle avec Ismaïl le bâtard, le diable, il porte le rôle d'un shaman noir. Ces huit branches reflètent huit croyances différentes qui sont nées de même racine. A partir de cela Gürsel défend le multiculturalisme. "*Ce qui est écrit dans Levhi Mahfuz doit y rester. (...) pour tous les croyants.*"²¹ Ici, Levhi Mahfuz est le symbole de l'universalisme.

On constate la métamorphose sociale dans le domaine des sexes. A partir des paroles de Lat, Manat et Uzza, on remarque la valeur des femmes dans l'ère polythéiste qui va changer avec l'avènement des religions monothéistes. Notre constatation sur la métamorphose qui est dépendante des faits cosmiques et historiques est aussi valable pour Nedim Gürsel.

*"Mais le principal, ici, c'est la conjugaison de ce qui est historique, social, public, avec ce qui est privé et même foncièrement intime, l'association de l'intrigue personnelle, commune, avec l'intrigue politique et financière, du secret d'état avec le secret d'alcôve, la fusion de la série historique avec la série des mœurs et la biographie. Ici, (...), se trouvent les marques d'un temps historique, d'un temps biographique ou d'un temps quotidien, et en même temps tout cela est confondu, fondu dans les seuls indices de l'époque, et celle-ci est perçue concrètement, comme sujet."*²² D'après celui-ci, on constate le pacte éventuel du temps intime avec le temps collectif au moyen de l'Histoire. Ceci nous apporterait le temps universel. Les

¹⁷ Gürsel, *Les filles d'Allah*, p.118

¹⁸ *Ibid.*, p.122

¹⁹ *Ibid.*, p.126

²⁰ *Ibid.*, p.113

²¹ *Ibid.*, p.173

²² Bakthine, *Esthétique et théorie du roman* p.388

deux ouvrages sont des exemplaires de ce pacte étant donné que la vie de Djébar reste en flou derrière la vie des femmes, car elle constate comme l'une de ses femmes. Gürsel unit ses traits intimes avec ceux de l'histoire. Ils font le pacte autobiographique avec la biographie.

Le temps cyclique, c'est la répétition des faits temporels qui ont eu lieu auparavant. Le temps coule sans arrêt, par contre les phénomènes pourraient se renouveler. Il accélère en période cyclique. On se rencontrerait avec des mots, des conversations et des faits répétitifs. En général, ces tournures désigneraient les émotions et les obsessions, tels que Assia Djébar mémorise en général la mort de Mohammed, et parfois la mort d'Abou Bekr. "*Mohammed est mort, l'Islam n'est pas mort.*"²³ "*Mohammed mort.*"²⁴ Elle répète plusieurs fois cette phrase. Ces faits-là signifient la fin d'une époque, et le commencement d'une autre. Djébar les met en scène à partir des points de vue divers de ses personnages. En même temps, elle rassemble toutes ses forces pour les propulser dans le futur en les mémorisant.

Les années 1980 et 1990 de l'Algérie correspondent à la période des quatre califes d'après la perspective historique de Djébar. Le gouvernement du FLN rappelle l'époque de Mohammed. Et celui du FIS s'apparente la période des quatre califes puisque c'est le premier pas vers la démocratie avec la réalisation de la première élection du gouverneur. L'émancipation des femmes, quant à elle, dans le style d'Assia Djébar assume la fonction de coup d'Etat, réalisé par l'armée Algérienne avec les français. Donc, on est témoin de trois passages qui composent l'embarras socio-politique de l'Algérie. Djébar les met en scène avec des scénarios différents.

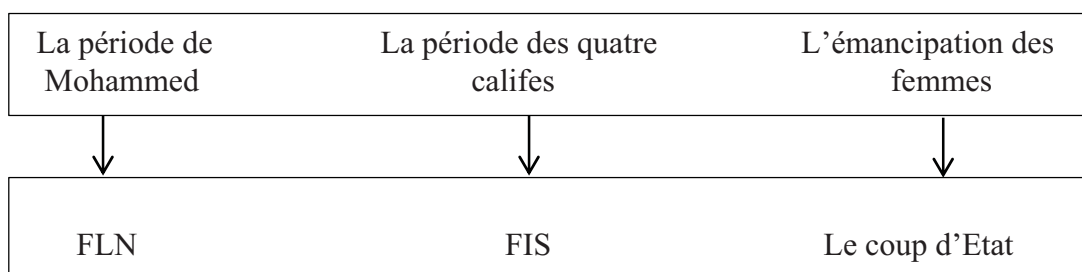


Figure 1.2 : L'axe temporel tripartiel d'Assia Djébar

²³ Djébar, *Loi de Médine*, p.75

²⁴ *Ibid.*, p.46

Gürsel se souvient sans cesse de la mort de son père, il met en évidence le manque du père au moyen de personnages historiques ayant des traits communs. *“Djaddan, (...) à son retour à la Mecque, il apprend que son père est mort et devient chef de famille (...)”*²⁵ *“C’est comme dans son enfance, Il avait tout d’abord ressenti l’absence de son père.”*²⁶ Ceci représente aussi un moment d’intérêt vital, qui devient son obsession et qui va lui conduire dans une impasse. D’une part, il accuse son père sous prétexte qu’il est la cause de la séparation avec sa mère, d’autre part, il éprouve du regret de ne pas avoir visité une seule fois la tombe de son père. *“Tu n’as jamais compris comment tu as prononcé ces mots-là, comment tu as pu si allègrement imputer à ton père ta propre peur de l’enfer au lieu d’implorer la pardon du Très-Haut.”*²⁷. Cette phrase est la démonstration d’une âme ambiguë.

De plus, l’axe temporel de Gürsel se ressemble en triplet. La période de Djahilia et la proclamation de la République se couplent ensemble à partir de la haute valeur sociale des femmes. L’avènement de l’islam et les années 1950 de la Turquie se forment la phase de la querelle civile et de l’hégémonie gouvernementale. La chute de l’Empire Ottoman reflète le présent de la Turquie selon la conception historique de Gürsel donc tout ceci compose le temps cyclique parmi la conscience historique de Nedim Gürsel.

Pour conclure, il s’agit de la métamorphose religieuse, historique et intime chez Gürsel, et de la métamorphose socio-politique chez Djébar. Gürsel s’évertue à se sauver du chaos intime en se mettant lui-même au centre des processus cosmogoniques et historiques. Alors il accentue ses moments de crise. Sa cible est de la re-naissance en se débarrassant de ses péchés et de ses soucis tandis que Djébar part du chaos collectif pour ressusciter les femmes.

1.3 Rencontre(s), Route(s) et Seuil(s) spatio-temporels

Puisque *“En art et en littérature toutes les définitions spatio-temporelles sont inséparables les unes des autres, et comportent toujours une valeur émotionnelle.”*²⁸,

²⁵ Gürsel, *Les filles d’Allah* p.93-94

²⁶ *Ibid.*, p.155

²⁷ *Ibid.*, p.121

²⁸ Bakthine, *Esthétique et théorie du roman*, p.384

Bakhtine constate trois types de chronotopes afin de mieux analyser leurs valeurs chronotopiques.

1.3.1 La rencontre dans « *Loin de Médine* » et dans « *Les filles d'Allah* »

D'une part, on le rencontre fréquemment dans les œuvres, d'autre part, il se comporte moins de sens émotionnel que la plupart des autres. “ *Dans le roman, les rencontres se font, habituellement, “en route”, lieu de choix des contacts fortuits. Sur “la grande route” se croisent au même point d’intersection spatio-temporel les voies d’une quantité de personnes(...).*”²⁹ La conception de la route est perçue comme la route de la vie surtout intime. Et la grande route désigne la vie sociale et collective. Les routes s’entrecroisent parfois. On constate des traits communs. Ceci est déterminé en tant que chronotope de la rencontre.

“*Par une hiérarchie sociale, ou par l’espace peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter et s’emmêler diverses destinées.*”³⁰ Ici, lorsque le temps est freiné, l’espace commence à se dynamiser. Ce chronotope donne la naissance à certaines expressions de route comme “le chemin de la vie”, “prendre une nouvelle route”, “faire fausse route” et ainsi de suite.

Dans “*Loin de Médine*”, par la hiérarchie sociale en cours à Médine, on voit le contraste entre les sexes. Sur le chemin de la vie, des femmes d’origine diverses se rencontrent. Leurs vies s’entrecroisent au milieu de cette fatalité qu’est la polygamie commune à toutes et qui rend leur destin inévitable. A l’exception de Fatima, fille du Prophète. Et puis, on dirait que la querelle entre les hommes et les femmes débute sur la grande route de la vie sociale avec la volonté d’émancipation des femmes. Ensuite, avec la mort de Mohammed et d’Abou Bekr, on est témoin de l’oscillation du pouvoir entre Fatima et Aïcha. Djébar la désigne ainsi : “*le pouvoir a oscillé symboliquement entre femme et fille. Entre les neuf veuves d’un côté et la fille. La*

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., p.385

seule fille vivante de l'Aimé."³¹ Il faut penser à ce que va se passer si Fatima n'était pas morte.

Ici, dans l'écriture de Djébar, l'histoire masculine surtout celle de Tabari et l'histoire féminine de Djébar se heurtent. Djébar essaye de ressusciter les femmes, celles dont l'histoire ne parle pas et celles qui se sont fourvoyées. Elle cite les paroles de Tabari pour y répondre et les critiquer. "*Tabari qui consacre plusieurs pages de sa chronique à décrire cette impressionnante bataille de Yarmouk (...), mentionne, en deux lignes, le personnage fascinante Oum Hakim.*"³² Tous ces écrits, sont des réponses putschistes à l'histoire masculine puis qu'elle tisse l'histoire féminine qui en serait le contrepoids.

Dans l'espace public, on constate des guerres civiles : la rencontre de deux groupes sur le théâtre de la bataille tels que l'armée de Khalid ibn El Walid et les alliés de Mosaïlima, le faux prophète. "*Cette femme fragile charnière au cœur de cette division qui s'élargira, qui en annonce d'autres tout aussi graves.*"³³ Cette femme désigne la division entre les gens du pays. Elle voudrait indiquer les guerres civiles. De même, la guerre entre les Ançars et les Mohadjirs en est un exemple. Djébar a écrit ce théâtre islamique pour que les femmes et les hommes se rencontrent, l'histoire masculine et féminine et la période des quatre califes et les années 1985-1990 de l'Algérie. Son écriture est un théâtre, elle la justifie aussi en utilisant des mots tels que ceux de théâtre islamique "*Fatima (...), avance au premier plan du théâtre islamique également comme épouse et mère des trois martyrs (...).*"³⁴, la scène "*Aïcha a rapporté la scène.*"³⁵, la mise en scène, les dialogues, strophe, figurantes fugitives ainsi de suite.

Gürsel règle ses comptes avec lui-même dès qu'il se retrouve face à face avec sa vie intime à laquelle il se heurte. C'est alors qu'il porte un regard en dehors de lui-même. La justification la plus éminente, c'est la narration de la vie intime avec le pronom personnel "tu". Il récite ses traits autobiographiques en utilisant le "tu" pour souligner ses traits communs avec les personnages du livre et les lecteurs et aussi pour être plus objectif de lui-même et pour se sauver d'être un autobiographe

³¹ Djébar, *Loïn de Médine*, p.293

³² *Ibid.*, p.155

³³ *Ibid.*, p.106

³⁴ *Ibid.*, p.59

³⁵ *Ibid.*, p.62

ordinaire par la narration “je”. Par exemple; “*Tu étais habitué à entendre la voix de l’imam et ses sermons lors de l’office du vendredi. Mais cette fois c’était ton père qui parlait et célébrait l’office.*”³⁶ Ici, Gürsel décrit un moment de sa vie par contre il tutoie car ceci devrait être une section de la vie dont tout le monde pourrait avoir vécu. Ceci justifie sa perspective universaliste.

Et puis, il se heurte avec le temps et en même temps avec l’espace. L’un des scènes le plus frappant c’est le dialogue de Nedim l’enfant avec Ismaïl le bâtard sur l’Ascension de Mohammed. “*En se hissant sur son dos, le prophète ne remarqua même pas que la cruche d’eau qui était à son chevet s’était renversée. Que vient de faire ici cette cruche? demandait Ismaël (...). La cruche est très importante. (...) Maintenant tes années, (...), ont néanmoins passé à la vitesse de la lumière en te rapprochant de la mort à chaque instant, (...). Est-ce le froid de la mort ou la peur d’être anéanti en pénétrant hors du temps et de l’espace?*”³⁷ Ici, il s’agit de la douleur sur la vitesse du temps puisqu’il a peur de mourir. Il essaye de se sauver l’effet impressionnant de l’espace par le témoignage d’un large éventail du temps qui commence avec la période de Djahilia et qui vient à nos époques contemporaines.

Il néglige surtout le temps et aussi l’espace par son voyage céleste. “*Ils se jouaient du temps et de l’espace et pouvaient surgir en tout lieu et à tout moment.*”³⁸ Et de plus il dit que “*c’est ainsi qu’on essayait de tuer le temps.*”³⁹ Il se contente de se sauver la pression du temps en faisant un voyage céleste ressemblant à celui de Mohammed. Dans le voyage céleste de Mohammed, l’eau continue à couler quand il est revenu, cela signifie la stabilité du temps. Et aussi Gürsel est présent, il voit deux espaces en même temps complètement différents tels que “*les mosaïques qui couvraient les murs de Sainte-Sophie s’effritèrent (...).*”⁴⁰ Ici, il parle d’Istanbul, brusquement il commence à parler de la Kaaba. “*Trois étendards flottaient au vent, l’un à l’ouest, l’autre à Machrak, le troisième au-dessus de la Kaaba.*”⁴¹ Il les voit tous ensemble. C’est la démonstration qu’il fait un voyage céleste et qu’il néglige l’effet d’espace. Par contre, Djébar observe seulement la période des quatre califes et

³⁶ Gürsel, *Les filles d’Allah*, p.117

³⁷ *Ibid.*, p.126-134

³⁸ *Ibid.*, p.162

³⁹ *Ibid.*, p.280

⁴⁰ *Ibid.*, p.82

⁴¹ *Ibid.*, p.83

un seul endroit, Médine. Pour elle, l'espace et le temps sont des notions importantes et impressionnantes.

1.3.2 La route dans « *Loin de Médine* » et dans « *Les filles d'Allah* »

“*La route est particulièrement propre à la représentation d'un événement régi par le hasard. On comprend donc l'importance thématique de la route pour l'histoire du roman.*”⁴² Les indices de l'affabulation, les signes de la route nous transmettent un sens concret. Au moyen du passage d'une route, on apprend plusieurs choses sur l'espace si bien que l'espace se concrétise. On remarque tantôt la valeur sociale et historique et tantôt les traits intimes.

Chez Assia Djebar, tout d'abord, la route des femmes mecquoises passe par Médine et ce chemin les mène Loin de Médine. Loin de Médine est une expression polysémique. Médine, est le symbole du pouvoir, de la citadelle des islamistes. Pour garder le pouvoir, il faut la garder et éloigner les ennemis très loin de Médine. Ce serait symbole de l'abandon ou l'éloignement du centre du pouvoir puisque Djebar détermine Médine comme l'espace du système patriarcal et de colonisateur. Assia Djebar voit aussi les hommes comme de tels colonisateurs que le mariage ne peut-être que le constat d'une institution qui réduit l'impact des femmes dans la société. En face de cette position-là, les femmes ont le droit d'aller plus loin, elles vont pousser trop loin la plaisanterie. “Loin de Médine” signifie faire plus de chose effective dans le but de détruire ou bien de ridiculiser à travers Médine, le système patriarcal et le colonialisme.

De plus, “Loin” pourrait indiquer l'arrière, le passé de Médine. En outre, “Loin de Médine” pourrait désigner aussi l'évasion de Médine, le rêve de l'ailleurs. “*Depuis quand le mirage de l'ailleurs?...*”⁴³ Ensuite, par le cheminement des demeures de Habiba, deuxième rawiya, on obtient des informations sur ces espaces. “*Habiba désormais déambule de maison en maison (...) Un vendredi, elle alla chez Safya, la tante paternelle du Messenger. (...) Je me suis dit “Safya bent Abou el Moutalib est forte! (...) Elles faisaient leurs prières côte à côte. (...) D'autres femmes venaient s'asseoir: leur conversation évoquait les incidents les plus connus*

⁴² Bakthine, *Esthétique et théorie du roman*, p.385

⁴³ Djebar, *Loin de Médine*, p.160

de la vie du Messenger. (...) Chez Oum Ferwa, la sœur de Abou Bekr. (...) Oum Ferwa vivait seule, avec deux servantes. (...) Son frère, le vicaire du Messenger, lui faisait parvenir chaque jour (...)."⁴⁴ Avec la visite de Habiba, on remarque des renseignements précis sur les femmes et leur demeure. On fait connaissances avec les nouveaux personnages et les nouveaux espaces grâce au chronotope de la route. Aussi par la course d'Oum Hakim pour trouver Ikrima, faisons-nous connaissance avec le désert et la périphérie de la Mecque. *"la Mecque est bien loin. Le silence est tombé en chape imposante, partout. Loin de la capitale commerçante et religieuse, tout est déserté: hommes et bêtes ont disparu, car la Mecque est dorénavant ouverte; soumise aux vainqueurs."*⁴⁵

Gürsel dans son écriture, voyage à plusieurs endroits comme un oiseau. C'est grâce auquel, on obtient des informations sur les espaces tels que, *"le désert était froid la nuit et brûlant le jour. (...) Il y avait aussi des rocs de granit, des pierres qui avaient la taille et la forme d'êtres humains. (...) "*⁴⁶. Et puis, *"Il avait souvent vu, à Istanbul, de ces navires aussi grands que des villes qui franchissent l'océan et emportent les hommes (...), d'un continent à l'autre (...) ses concitoyens (...) s'embarquaient à Izmir, vers le nouveau monde (...)"*⁴⁷ Et sur sa chemin de la vie, sa vie commence à Balıkesir, ceci continue à Manisa et puis à Istanbul. Maintenant, il est en France.

Ensuite, parmi le voyage céleste, comme celui de Mohammed, il chemine les sept étages du ciel. Au premier, tout est argent. Au deuxième, il voit Jean de la Baptiste, le prophète Jésus. Au troisième, tout était cuivre. Il y a Salomon et David. Mahomet voit le paradis et l'enfer. Quatrième et cinquième, tout est couleur de perles et d'or. Au sixième, il voit Moïse. Au septième il arrive à l'arbre de lotus. Selon le chamanisme, au septième étage de l'arbre, se trouve le soleil. Dans l'écriture de Gürsel, le soleil reflète sa mère car l'épisode de "Du royaume de Saba à la maison d'Allah" représente son passage à Balıkesir, la maison de ses parents, à la maison de ses grand-parents. C'est une détermination métaphorique car il acquit ses valeurs islamiques chez ses grand-parents, il y fait sa prière à Allah. Et aussi Les Sabas ont des cultes du soleil. Il l'adore. Aussi Gürsel adore sa mère, ce serait l'annonce de la complexité d'Œdipe.

⁴⁴ **Ibid.**, p.97-98

⁴⁵ **Ibid.**, p.136

⁴⁶ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.202

⁴⁷ **Ibid.**, p.205

1.3.3 Le seuil dans « *Loin de Médine* » et dans « *Les filles d'Allah* »

“C’est le chronotope de la crise, du tournant d’une vie. (...) il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l’existence. (...) En somme, dans ce chronotope le temps apparaît comme un instant, comme s’il n’avait pas de durée, et s’était détaché du cours normal du temps biographique.”⁴⁸ Alors même Bakhtine a désigné que ce chronotope peut s’associer celui de la rencontre, ce serait probable de l’unir avec celui de la route. Dans ce type de chronotope, on serait en face des crises, des moments de rupture, d’abondances et de présage.

Djebar commence à son écriture par le chronotope du seuil. Et elle se concentre sur la mort de Mohammed qui cause du chaos, d’une crise de pouvoir. Ceci deviendrait une tournure pour certains. Abou Bekr devient le premier calife. Aussi dans l’ouvrage de Djebar, ceci devient moment opportun pour l’émancipation des femmes. De même le choix du calife avec les élections est un seuil important pour le monde islamique. Puis, la période de quatre califes, surtout la période d’Omar est le seuil pour l’Algérie par les conquêtes des territoires nouveaux, l’Algérie reste sous l’influence de l’islam. C’est la raison pour laquelle, Djebar intègre son axe temporel sur la période des quatre califes. Dans le roman, Djebar précise quatre phases stratégiques pour l’émancipation: La liberté et le défi, Les soumises et les insoumises, Les voyageuses, Parole vive. Ceci nous montre les seuils dont il faut que les femmes s’écartent pour qu’elles deviennent présentes et se faire entendre dans l’espace public.

Toutes les femmes et les hommes ont des tournures sur leurs chemins de la vie dans l’écriture de Djebar. Par exemple; parmi les hommes, “*La mort de Malik reste gonflée d’ambiguïté. Elle sera la matière d’un procès qui va poursuivre Khalid tout au long de sa carrière.*”⁴⁹ Bien qu’il soit resté musulman, à cause d’une faute de détermination, sa tête est tranchée. Parmi les femmes, “(…) *Oum Keltoum changera trois fois de demeure (...) conjugale. (...) Son premier époux fut Zeid ibn Haritha. (...) Oum Keltoum en serait heureuse. (...) Première noces: Amour et ferveur. (...) Zeid (...) mourut en martyr à la bataille de Muta. (...) Temps d’amour interrompu*

⁴⁸ Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, p.389

⁴⁹ Djebar, **Loin de Médine**, p.103

d'un coup. (...) Zubeir ibn el Awwam, (...) il désire t'épouser! (...) Oum Keltoum fit savoir qu'elle acceptait Zubeir. (...) Oum Keltoum (...) elle répétait chaque matin (...): je partirai... Elle priait (...) elle "la première Migrante"(...)»⁵⁰ On voit comment la vie d'Oum Keltoum allait changer. Leurs temps d'amour interrompu de façon inattendu puisque son mari est mort. Elle a dû épouser, elle s'est mariée avec un autre. Elle n'était pas heureuse. Elle deviendrait la première migrante. Tous ces faits sont des seuils dans la vie d'Oum Keltoum. Elle est à la tête, par hasard en tant que première migrante.

Par contre Gürsel focalise sur la purification de son âme, elle se centre sur les chronotopes du seuil intime. Et il souligne les chronotopes du seuil par les fragments temporels de sa vie intime et l'histoire de la Turquie. Le tableau que l'on a déjà dessiné⁵¹ manifeste les seuils de Gürsel et aussi les seuils historiques de la Turquie.

1.4 Le présent, Le passé et Le Futur et le Jeu Temporel

“La distinction entre le passé, le présent, le futur n'est qu'une illusion, aussi tenace soit-elle.”

Albert Einstein

Le présent n'a aucun sens par l'absence de relation au passé et au futur, donc pourrait-on dire le temps est une notion cumulative? L'intégralité du temps focalise sur la mythologie populaire et sur le chronotope folklorique dans le roman antique, désormais elle se concentre sur les contraintes sociologiques. Cependant tous sont des élans pour l'avenir. Bakthine souligne le ciblage de la vision mythologique dans le passé nonobstant ils sont actuels aussi au présent et ils pourraient exister aussi au futur. La mythologie s'occupe d'une place importante dans l'écriture de Gürsel. Ceci vient de la perspective historique du monde oriental. Auprès de l'histoire collective, il exalte des ensembles de récits et de figures divines qui viennent de la religion à des époques immémoriaux qui vont s'inscrire à la Tradition. Il écoute les récits anciens

⁵⁰ **Ibid.**, p.170-175

⁵¹ Voir p.12

de sa grand-mère. Ceci assure de s'enfuir du temps et de l'espace et également du passage du réel à la fiction.

“(…) *Les oiseaux, portant dans leur bec des pierres de la grosseur d'un pois chiche, se précipitèrent sur l'armée. (...) C'est ta grand-mère qui te racontait l'histoire des oiseaux ababil. C'était l'été, il faisait très chaud (...). Tu étais seul sur le divan, ta grand-mère était accroupie sur une peau de mouton (...)*”⁵² Là-bas, sa grand-mère raconte le récit où se passait dans l'année de l'Eléphant. Il assit sur le divan, il voit pleins des oiseaux au ciel. Il fait de l'association de ce récit ancien, et il a eu peur. Comme il est seul, en le mémorisant, il se sauve de l'effet de l'espace et du temps. Et aussi il élargit son imagination.

En d'autres termes, Gürsel se sauve du présent avec les récits du passé. Il plonge dans sa mémoire. Son écriture accélère par le va et vient entre le passé et le présent. Il reste en dilemme. Et alors on pourrait constater que son ouvrage est entièrement psychologique. Il réalise son inversion historique dans cette conscience. Hegel constate l'être humain comme le produit de lui-même et des ses expériences. Comme son esprit est toujours en querelle de lui-même, le but fondamental est de vaincre lui-même qui se voit comme ennemi. La tournure, l'évolution se réalise dans l'esprit. L'esprit voudrait atteindre à sa propre conception néanmoins il se cache de lui-même. Ceci provoque de l'éloignement de lui-même si bien que l'on pourrait dire que la narration avec “tu” est la preuve essentielle de cet aspect dans le roman de Gürsel. Il s'est mis de la distance avec lui-même. D'une part, c'est parce qu'il voudrait voir de l'extérieur, d'autre part il voudrait se débarrasser de son corps. Il survole la vie passée afin de la déchirer puisqu'il conçoit de l'inimitié contre lui-même dans le but de purifier son âme pour faire un élan au futur. Le temps vers le passé est représenté par la mythologie populaire et le temps vers le futur par la découverte des contradictions sociales. Toutefois Bakhtine néglige le rôle véhiculaire de l'être humain. Sans humain, l'espace et le temps ne reste aucun sens tels que si les générations antérieures ne transportent pas les récits anciens, maintenant il n'existe pas de la mythologie et de l'histoire.

En se retournant vers le passé, on accélère par coups. Le passé devient notre référence. On attaque vers le futur. C'est l'inversion historique. On se promène dans les temps divers. *“Le présent et surtout le passé, s'enrichissent pour le compte du*

⁵² Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.74

futur. (...) Le futur, le présent et le passé ne sont pas homogènes, et si long que puisse être ce futur dans les pensées, il est démuné de contenu concret.”⁵³ Ceci est en vigueur aussi chez Djébar. Elle retourne aux années 632-661, à la période des quatre califes, à la source du système patriarcal et colonial pour son style. Elle analyse les destins des multiples femmes sur le champ.

En les révisant, elle cherche des issues pour attaquer, elle oriente l’histoire féminine et elle donne des conseils aux femmes contemporaines en mettant en scène les causes et les conséquences et les possibilités des actes féminines. C’est la raison pour laquelle, Djébar utilise le conditionnel passé dans le but d’élargir l’aspect historique tels que “(...) si Fatima avait été un fils, la scène ultime de la transmission aurait été autre (...), le fils aurait été le scribe (...) le Prophète n’aurait pas gardé silence. (...)”⁵⁴.

“L’inversion historique, (...), préfère le passé au futur comme quelque chose de plus pondérable, de plus fermé. Mais les superstructures verticales de l’au-delà préfèrent à ce passé-là l’intemporel et l’éternel, comme s’ils existaient déjà, comme s’ils étaient contemporains”⁵⁵. On se retourne vers le passé dans le but de mémoriser les phénomènes importants non pour un événement quelconque pour la vie intime, pour la vie sociale. Ces phénomènes en laissant les traces. Alors ils transforment en brèches et noeuds. De même, Djébar se retourne vers la période des quatre califes dans le but de constatation de la situation de l’Algérie des années 1990. La période des quatre califes reflète les années 1990 de l’Algérie. Par contre, Gürsel reprend l’histoire du monde pour vérifier les sources de son actualité. Toutes leurs démarches sont pour le futur. Toutefois, Gürsel se concentre sur le passé décomposé tandis que Djébar focalise sur le passé recomposé.

L’eschatologie, c’est une autre perspective de détermination du futur. En effet, le futur est vidé. “Il est conçu comme la fin de tout ce qui existe, de la vie. (...) Elle conçoit cette fin de telle façon que le segment du futur qui sépare le présent de cette fin soit déprécié, (...). Telles sont les formes spécifiques de la relation mythologique et littérature au futur. Dans toutes ces formes le futur réel se vide, s’anémie”⁵⁶. Les choix temporels de Gürsel donne l’impression de la décroissance da

⁵³ Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, p.294

⁵⁴ Djébar, **Loin de Médine**, p.58

⁵⁵ Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, p.295

⁵⁶ **Ibid.**

la grande route, il anéantit le futur. Il fait l'annonce de la chute contemporaine c'est pourquoi son regard futuriste paraît eschatologique. Par contre, à la fin du livre, il neige, ce qui serait la symbole de purification, de catharsis par la mort d'Ismaïl, la mort de son diable intérieur si bien que l'on pourrait désigner qu'il a de l'espoir pour le futur qui pourrait changer le présent sombre de Nedim, l'adulte.

Il a déjà été précisé que le tracé de l'axe temporel est de manière cyclique. Il s'agit du temps cyclique du paganisme. Son axe temporel débute avec la création du monde à partir de la conception linéaire du temps néanmoins la notion du temps du paganisme grâce à sa forme cyclique, est toujours prête à l'innovation. Chaque hiver est suivi de printemps. Gürsel porte cette conscience-là à sa fiction. Aussi l'eschatologie englobe les notions du paradis, de l'enfer et du purgatoire si bien que Gürsel en profite. *“(...) Et les clés qu'il avait reçues ouvraient les portes du paradis, de l'enfer et du purgatoire.”*⁵⁷ Son aspect eschatologique est fasciné par le paganisme. Son discours sur la création et la fin du monde, sur les tournures de destin sont de l'ordre de l'approche philosophique.

A l'inverse, selon Bakhtine il est vrai que l'on pourrait pressentir le futur par l'image présente de l'homme. *“Il est vrai que parfois, dans certaines formes du folklore, le grand homme subit une métamorphose, qui le rend petit et l'empêche de réaliser son importance dans l'espace et le temps, mais en fin de compte, il retrouve sa plénitude temporelle et spatiale.”*⁵⁸ C'est l'introspection afin que l'interrogation individuelle puisse permettre de surmonter le conflit intime en se sauvant du temps cyclique. Chez Gürsel, dans la cérémonie de la naissance, dans le mevlid de son père, il éprouve une transformation. Cette scène est un seuil dans sa vie. *“(...) Chaque phrase commençait par Allah, chaque mot finissait par Lui. (...) Cela s'adressait à ton père, mais c'est de Mohammed qu'il était en question. (...) il te faudrait des années pour comprendre que le Mevlid n'est pas seulement une prière, comme tu le pensais, mais qu'il raconte aussi la naissance du prophète.”*⁵⁹ Il commence à douter. Dans cette scène, on observe sa douleur et sa peur. Nedim l'enfant attend que les gens fassent la prière pour son père et pour la bienveillance de son âme.

Ce que la tombe génère en suspicion, va donner naissance à Ismaïl, l'autre côté de sa propre âme: c'est l'origine de la double identité dans le même corps,

⁵⁷ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.83

⁵⁸ Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, p.296

⁵⁹ Gürsel, **op.cit.**, p.116-117

Nedim l'enfant et Ismaïl le bâtard car il l'accepte aussi dans son écriture. *“Seul le doute, oui, le doute qui fait de celui qu'il touche un homme nouveau, te corrode l'esprit.”*⁶⁰ Cet homme nouveau est Ismaïl le bâtard, représentant du scepticisme et du diable. Etant donné que son père est mort, il se voit comme bâtard qui le rend petit. Ce doute l'empêche de se réaliser son importance spatio-temporelle. Durant cette querelle, Gürsel se retrouve au purgatoire. Le purgatoire est un lieu métatemporel et métaspatial. Cela deviendrait la fuite spatio-temporelle. Leur conflit intérieur va continuer jusqu'à la fin du livre et fera que son écriture devienne un voyage mental. A la fin du livre, Ismaïl va mourir. *“Ismaïl est mort en martyr et Ibrahim Efendi, en dépit de sa grande piété, était un meurtrier.”*⁶¹ Et il retourne à Manisa, au paradis de son enfance, il neige. *“Ismaïl n'arrêtait pas de répéter: “S'il neige, on fera un bonhomme.”*⁶² Ceci montre la victoire de Nedim l'enfant et aussi la victoire du bien contre le mal. C'est la seule formule pour sortir de ce temps cyclique afin de faire continuer à exister dans l'espace et dans le temps.

Tandis qu'Ismaïl révèle son regard occidental de manière positiviste, Nedim l'enfant stigmatise celui de l'orient de façon mythologique. Lorsque le petit Nedim raconte les récits anciens à Ismaïl, Ismaïl pose toujours des questions. Au moment où Nedim raconte le voyage céleste de Mohammed, comme d'habitude Ismaïl l'interroge parce qu'il est curieux et ne croit pas aveuglément aux dogmes. *“Que vient faire cette cruche? demandait Ismaïl, curieux comme toujours. La cruche est importante. Mais pas du tout. Qu'est-ce que ça peut faire, si elle s'est renversée! Tu comprendras plus tard.”*⁶³ A partir de cette énonciation, on souligne la curiosité et l'attitude raisonnable d'Ismaïl. Ce sont des traits positivistes.

L'histoire de la Turquie est révisée par la vie intime de Gürsel. Comme Gürsel reste au milieu de deux mondes, ceci est valable pour la Turquie car elle en possède aussi de deux perspectives : celle de l'orient et de l'occident. Les deux aussi sont en querelles.

Djebar essaye de sauver les femmes de leur destin cyclique : demeure paternelle, demeure conjugale et polygamie. Tout ceci les rend petites. Elle focalise

⁶⁰ **Ibid.**, p.121

⁶¹ **Ibid.**, p.309

⁶² **Ibid.**, p.310

⁶³ **Ibid.**, p.126

pour cibler et regagner leur importance spatiale et temporelle. Elle l'atteint de manière putschiste, en quatre phases stratégiques envers l'histoire masculine.

1.5 Les rapports chronotopiques dans les romans

D'abord, les chronotopes sont des planificateurs des faits fondamentaux dans l'affabulation du roman. Ensuite, grâce à eux, le temps devient plus visible, plus concret. *“Pourtant l'événement ne devient point une image. Le chronotope ne fournit pas un terrain substantiel pour l'image-démonstration des événements, et ceci grâce à la condensation et la concrétisation des indices du temps, de l'espace.(...) De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier.”*⁶⁴

D'après Bakhtine, la concrétisation de l'espace débute avec la concrétisation du temps. Il faut fixer ou bien encadrer le temps en premier lieu pour ensuite regarder l'espace à travers ce cadrage. Chez Gürsel, les faits deviennent des fragments de sa propre histoire et de la Turquie. Les deux histoires accélèrent sur une route, en d'autres termes sur le même axe temporel sur lequel, surgissent des rencontres qui provoquent à la transformation et à la fin, l'apparition de seuils. Et dans l'écriture de Gürsel on obtient des images sur les faits si bien que tous les chronotopes seraient liés et plusieurs espaces /temps.

Gürsel présente la Mecque sur le cadrage de sa vie intime. Il la regarde à la période de Djahilia en y insérant ses années d'enfance. Les filles d'Allah : Lat, Manat, Uzza prennent le rôle de sa mère et ses deux tantes. La Mecque soutient l'aspect autobiographique de l'écriture de l'écrivain. Dès l'avènement de l'islam qu'il analyse en focalisant, il y projette ces années passées aux côtés de ses grands-parents.

Les personnages historiques sont prêts à refléter ses traits intimes tels que Imrul Quaïs, souverain de Kin sur le Hadramut et le Yamama, marque plusieurs qualités de Gürsel. *“Il écrivait des poèmes et buvait du vin et bien entendu, il ne manquait*

⁶⁴ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.391

pas une occasion de séduire les jeunes femmes.”⁶⁵ De plus, “*A son départ, c’était un poète rebelle et désœuvré, alors qu’à son arrivée il était un voyageur curieux, content de voir chaque jour des choses nouvelles et de découvrir le monde. C’est avec cette curiosité qu’il parcourait Constantinople.*”⁶⁶ Toutes les caractéristiques que l’on a citées, sont communes. Son départ signifie l’exil en France, maintenant, il est toujours un voyageur curieux, il aime Istanbul, ville qu’il personnifie et à laquelle il s’identifie, pour établir un parallélisme entre la ville et sa propre vie : Nedim Gürsel porteur de différentes cultures et Istanbul berceau de l’Orient et de l’Occident, à cheval sur les deux continents. Dans son style, le temps, l’espace et les personnages historiques sont au service de Nedim Gürsel.

Nos deux tableaux précédents⁶⁷ reflètent l’aspect temporel. Ils voient l’espace dans cet encadrement selon lesquels ils font de leurs interprétations chronotopiques tels que Yathrib est présent dans l’ouvrage de Gürsel pour identifier le statut de la femme à la période de Djahilia et puis de Manisa, pour décrire l’enfance de Gürsel qui se déroule dans les années 1950.

Chez Djébar, Médine existe afin de concrétiser la période des quatre califes, à l’origine de la situation actuelle de l’Algérie. En revanche, la période des quatre califes existe pour que Djébar qui décrit l’histoire de l’Algérie contemporaine puisse représenter le statut des femmes et l’effet du colonialisme. D’après elle, les deux aussi se rencontrent aux sources économiques. Elle essaye de le démontrer dans son écriture. “*L’homme, un Bédouin désert, de la tribu de Beni Asad, se nomme Tolaiha. (...) Tolaiha entraîne de nombreuses tribus voisines, trop heureuses de se soustraire à l’impôt en chameaux et en brebis et de recouvrer leur total liberté.*”⁶⁸ Et un autre exemple avec Sadjah, la prophétesse “*(...) Elle doit chercher à plaire, apporter un rêve autre parce que plus facile; dispenser surtout de l’impôt! Sadjah propose donc sa religion.*”⁶⁹ Dans le premier exemple, la tribu participe à la rébellion contre l’islam, au deuxième, il accepte une nouvelle religion à cause des sources économiques. Elle voudrait justifier que tous les changements économiques se répercutent dans tous les domaines de la vie. Ceci nous montre sa perspective

⁶⁵ Gürsel, **Les filles d’Allah**, p.57

⁶⁶ **Ibid.**, p.63

⁶⁷ Voir p.12 et p.15

⁶⁸ Djébar, **Loin de Médine**, p.29

⁶⁹ **Ibid.**, p.43

marxiste de l'histoire pour éclairer l'actualité de l'Algérie. Assia Djebar nous apporte un éclairage nouveau qui est un message socio-politique, par le biais de son ouvrage.

*“Les chronotopes examinés ont un caractère typique en ce qui concerne les genres, ils se placent à la base de variantes précises du genre “roman”(…).”*⁷⁰. Par exemple; l'utilisation en surnombre du chronotope de la route, nous envoie au genre d'aventure, tandis que l'application de trop du chronotope du seuil, nous conduit au genre psychologique, politique, et ainsi de suite. Les deux sont aussi valables pour nos deux ouvrages pourtant on ne pourrait pas les qualifier uniquement comme aventurier ou seulement politique. Il s'agit du chronotope de la route en deux manières différentes : la première conception est concrète, signifie le voyage et le cheminement, la seconde est abstraite, c'est le parcours de la vie. Les seuils sont mentaux, idéologiques et politiques.

De plus *“la forme interne du mot, c'est à dire le signe médiateur qui contribue à transporter les significations spatiales initiales dans les relations temporelles, est également chronotopique.”*⁷¹ *“Les singularités des chronotopes typiques des divers genres “à sujets”, (...), s'éclairent sur le fond du caractère général (formel et matériel) de l'image poétique, comme celle d'un art temporel figurant des phénomènes spatio-sensuels dans leur mouvement et leur devenir.”* Par exemple; chez Gürsel, Manisa porte la valeur de paradis de son enfance. Il représente le bonheur. La France est médiateur du monde occidental, exprime son enfer, le malheur car Ismaïl remplace le rôle du diable en tant que personnage fictif du monde occidental. La Mecque est son purgatoire. Ici, il essaye de surmonter ses conflits intimes. *“Il s'agit des chronotopes spécifiques, romanesques et épiques, qui servent à assimiler la réalité existante, temporelle et permettent de refléter et d'introduire, au plan de l'art littérature du roman, les moments essentiels de cette réalité.”*⁷² Quant à l'affabulation du texte littéraire, les chronotopes fonctionnent dans la perspective de dialogisme, leurs relations ne s'achèvent jamais. Ils évoluent en se calant et s'agrandissant. Tous sont sous l'influence ceux des autres.

⁷⁰ Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, p.391

⁷¹ **Ibid.**

⁷² **Ibid.**, p.392

CONCLUSION PARTIELLE

L'aspect spatio-temporel des chronotopes, se centre sur le temps. Celui-ci matérialise l'espace par l'identification concrète du temps. D'une autre manière, on qualifie l'espace au moyen du temps. Il est en vigueur pour la perspective unidimensionnelle par contre le temps néglige toujours l'importance de l'individu. Il continue à couler habituellement si bien qu'il n'a pas besoin des êtres humains pour exister. Cependant l'espace exige la puissance humaine parce que ce sont des êtres humains qui valorisent l'espace. Sans valorisation, l'espace ne possède aucune valeur, aucun sens. En revanche, Bakhtine le met au centre la notion du temps.

*“La marche du temps annonce la croissance non seulement quantitative, mais qualitative.”*⁷³ Alors on interprète le temps comme un processus, comme une durée visible possédant des instants afin de la maturation. Le temps fait un élan en avant vers le futur. *“Ce temps est profondément spatial et concret; séparé ni de la terre, ni de la nature, il est entièrement extériorisé, comme toute la vie humaine. (...) La vie humaine et la nature sont perçues dans les mêmes catégories. Les saisons, les âges(...), le mariage, la maturité, la vieillesse et la mort sont des catégories-images qui (...) servent des représentations thématiques à la vie humaine et à la vie de la nature. Toutes ces représentations sont profondément spatio-temporelles”*⁷⁴. L'existence spatio-temporelle possède aussi une forme sémantique.

*“Pour une conscience littéraire et idéologique, le temps et le monde deviennent historiques pour la première fois. Ils se découvrent comme un devenir, un mouvement perpétuel qui les porte vers un avenir réel, comme un processus unique, inachevé, embrassant toutes choses.”*⁷⁵ Par l'inachevé, on accentue l'inaccomplissement de processus spatio-temporel, on pourrait les nourrir, les pousser, les agrandir, c'est la raison pour laquelle on pourrait déclarer que le temps et l'espace sont des notions cumulatives.

⁷³ Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, p.352

⁷⁴ **Ibid.**

⁷⁵ **Ibid.**, p.464

Par conséquent, l'importance de la raison humaine échappe à la prévoyance des chronotopes de Bakhtine tel qu'il voit l'histoire intime étant arrachée de l'Histoire. D'une part, ce n'est pas regrettable, on se métamorphose sous l'effet de l'Histoire collective sur laquelle on a effet, comme on le constate dans "*Les filles d'Allah*", comment Nedim Gürsel est métamorphosé en expérimentant l'espace collectif. Par contre, Assia Djebar tend à agir contre l'Histoire collective masculine dans son roman "*Loin de Médine*". Elle valorise le présent comme inachevé, où l'on a la possibilité d'affecter le processus en faveur des femmes. La métamorphose est sensible dans le domaine de l'Histoire collective. L'aspect social de Bakhtine est communautaire, pas personnel et cette conscience-là convient tout à fait à celle d'Assia Djebar.

Finalement, il est admissible que les chronotopes soient des déterminants du genre textuel. Néanmoins en utilisant les chronotopes, on ne peut recevoir seulement, qu'une connaissance superficielle. En revanche l'existence des chronotopes est absolue pour l'affabulation du roman et l'analyse du texte, mais en même temps il y aurait une relation trop compliquée entre eux, pour qu'on n'y ait déjà pas pensé. Ce n'est pas possible d'analyser nos deux ouvrages seulement par les chronotopes puisque les personnages possèdent beaucoup d'importance sur le sens général du roman. Pour les analyser, mieux il faut tracer le lien entre le temps, l'espace et les personnages.

2. UN REGARD GEO-HISTORIQUE

2.1 Le rôle de la géocritique dans « *Loin de Médine* » et dans « *Les filles d'Allah* »

Le monde est dans les ténèbres, mais l'homme est plus
élevé que son séjour; il porte ses regards plus haut,
et il déploie les ailes de son âme. Lorsque
les soixante minutes que nous appelons soixante ans
ont sonné, il prend son essor et s'enflamme dans l'espace;
les cendres de son enveloppe retombent sur la terre,
et son âme, délivrée de sa prison fragile, s'élève seule,
pure comme un son, vers les régions éthérées...

Pensées extraites de tous les ouvrages
de Johann Paul Friedrich Richter dit Jean-Paul

Bertrand Westphal est professeur de littérature comparée à l'Université de Limoges dont les travaux portent sur l'approche géocritique. La géocritique est une re-présentation de l'espace par l'histoire du postmodernisme, Cette perspective repose surtout sur la géographie⁷⁶ et puis sur l'architecture et l'urbanisme si bien qu'elle met au centre l'Homme afin d'analyser l'espace. Il s'agit d'abord d'étude de l'espace par la mise en valeur de l'inter-action entre l'Homme et son environnement. La géographie inscrit d'une herméneutique spirituelle⁷⁷ au bout d'un processus. Alors

⁷⁶ La recherche géographique est l'analyse spatiale des phénomènes naturels et humains (la géographie comme une étude de la répartition des êtres vivants), des études territoriales (lieux et régions), l'étude des relations entre l'Homme et son environnement, et la recherche en sciences de la terre.

⁷⁷ La théorie de la lecture et d'analyse des textes qui se fonde sur deux approches: la première, celle de la logique d'origine aristotélicienne, la suivante, c'est celle de l'hermétisme (l'interprétation des textes religieux). L'herméneutique moderne se construit en sous-disciplines: littéraire, juridique,

pourrait-on déduire que la géocritique fait l'herméneutique spatiale multidisciplinaire telle que littéraire, juridique, théologique, historique et philosophique? La géocritique se décline en trois axiomes théoriques : la spatio-temporalité, la transgressivité et la référentialité pour la lecture de l'espace.

2.1.1 La spatio-temporalité dans les romans

*“Le postmoderne (...) proclamait la cohérence d'un monde placé sous le signe de la non- exclusion et de la coexistence de toutes choses. Le postmoderne s'ingénie (...) à établir le règne d'une cohérence hollistique... mais dans l'hétérogène. “Cohérence” et “hétérogène” : cette alliance de mots définirait aussi bien le chaos que le nouvel espace-temps.”*⁷⁸ D'où commence leur cohérence? Comment elles adviennent hétérogènes? Quelle est leur sorte d'équilibre?

Pourvu que l'on les examine, on assisterait sur certaines éventualités :

*“Si la conception du temps était statique au mètre de l'action matérielle, celle de l'espace était plus dynamique.”*⁷⁹ Le temps presque ne passerait pas du tout pourtant la description de l'espace et des faits sont activés. On s'insinue dans l'espace. Il s'agit de la concentration sur l'espace en fixant le temps. Par exemple, Djébar gèle le temps à la période des quatre califes en vue de transsuder à deux espaces : Médine et l'Algérie. Et elle donnerait des informations sur l'ambiance des époques : la période des quatre califes, les années 1985-1990 de l'Algérie. Chez elle, le temps coule, l'espace se transforme, il s'agit sans cesse des vicissitudes. Son écriture se concentre sur la métamorphose. Bien que son corpus se base sur la ressemblance entre les deux périodes et les deux espaces hétérogènes, son aspect cible va constamment en l'accélération vers le futur.

On ne dirait pas que le temps de Gürsel est totalement statique. Il vole entre les temps. Il jette un coup d'œil sur les diverses périodes. L'espace commence à se dynamiser quand il freine le temps cependant puisqu'il survole le temps, on ne

théologique, historique et philosophique. De plus, l'herméneutique implique la psychanalyse, tel que le point de vue nietzschéen interprète les jugements de valeur de façon dialectique.

⁷⁸ Bertrand Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, Paris : Les éditions de Minuit, 2007, p.11

⁷⁹ **Ibid.**, p.10

pourrait pas voir tout à fait en profondeur les espaces. On constate les détails pertinents spatio-temporels avec sa vie intime, avec lesquels il pourrait incarner ses propres caractéristiques intimes ou familiales, si bien qu'il néglige l'importance et la pression du temps et de l'espace. Gürsel considère que le temps et l'espace ne pourraient rien changer, c'est pourquoi ils sont cycliques. Il s'y promène, quoiqu'il fût le temps, et l'espace, son insatisfaction ne se consume pas. Son amour, sa nostalgie pour sa mère et le pays natal subsistent toujours comme litanie dans son oeuvre. Selon lui, ce qui est important c'est l'essence de l'Homme, l'espace naturel, l'essence de l'homme ne se transforme pas. Par contre, les individus ont senti le besoin d'appartenir à un groupe idéologique dès Adam et Eve.

*“L'espace est, comme l'a rappelé Giuseppe Tardiola, “éminemment ontologique, psychologique, démonstratif; comme le temps, il devient le champ d'action du symbole et de la liturgie.”*⁸⁰ Par moyen de l'espace, on se sent, on montre et on justifie l'existence d'une culture dont l'entité dépend des individus via leurs traits psychologiques car l'espace est la concrétisation du temps. Au moyen de Médine, Djébar montre sa propre existence, accentue l'Algérie dont l'analyse met en évidence l'impact de l'islam et celui du colonialisme de la France. Chez Gürsel, la composition des divers espaces tels que Balikesir, Manisa, Istanbul, la Mecque, la France justifie sa propre existence. Les temps désignent les coups et les nœuds temporels de la Turquie d'après Gürsel, et les étapes franchies dans la vie.

A partir de tout ceci, on remarque qu'il s'agit de la récontextualisation du temps grâce au tissage de l'espace en littérature puisque la géocritique s'intéresse au rapport entre l'espace humain et la littérature. Ceci recrée par la fiction formée de façon multidisciplinaire un proto-monde dans le domaine social, historique, religieux, idéologique, politique et économique, ainsi de suite. Cette conception deviendrait envisageable dans la narration sous le signe de la mimésis. Désormais on est en face de deux formes : *“la première, (...), celle qui unit le temps et le récit. Ce lien, dès lors qu'il met en évidence la temporalité inhérente à la notion de vérité (...). La seconde, (...), unit l'espace et la narration. Ce lien, (...), permet de redéfinir la fonction de la fiction. Grâce à ce travail d'interprétation, le récit n'est plus une reproduction mimétique du réel mais devient un lieu complexe et dynamique de*

⁸⁰ Giuseppe Tardiola, *Atlente fantastico del medioevo*, Roma, De Rubeis, 1990, p:20, in cité, B. Westphal, *La géocritique, Réel, Fiction, Espace*, p.10

construction de l'espace et de sa représentation."⁸¹ Dès que l'on précise le temps et l'espace dépendant à l'idéologie, le temps n'est pas une copie du réel. On s'insinue dans l'espace par vision idéologique. On accentue les détails de ceux qui infirment notre perspective. Ici, ce qui est important, c'est l'attribution humaine à une espace et à un temps précis.

A partir du postulat de Ricœur, dans "Temps et Récit", il "*consiste à montrer comment, en situant la vérité dans le temps, on réduit, pour ainsi dire, à mesure d'homme et donc, on ne la considère plus comme absolue mais toujours en transformation. Ceci produit deux conséquences liées : le temps devient le temps humain (...). Selon Ricœur, l'homme fait l'expérience du temps en racontant une histoire, c'est à dire qu'il expérimente en ordonnant les événements dans une succession.*"⁸² Il s'agit de réexpérimentation au processus de récontextualisation temporelle. Désormais, les temps réels sont au service de la fiction temporelle.

*"La géocritique conçoit l'espace dynamiquement, soit comme le résultat de l'interaction de différents acteurs sociaux, soit comme conséquence du rapport entre espace intime et espace public. De même que l'approche herméneutique de Ricœur humanisait le temps et trouvait sa narrativité implicite, la perspective géocritique veut humaniser l'espace et voit la littérature comme un moyen actif capable de le produire."*⁸³ Djébar tisse l'atmosphère de Médine par la voix des femmes et aussi donne-t-elle place à des différentes perspectives telles que Tabari, Ibn Hicham etc.

Elle ne constate pas Médine comme un espace religieux, elle la voit comme la citadelle du système patriarcal et des colonisateurs. Les hommes sont des colonisateurs et les femmes sont des colonisées. C'est la conséquence de son vécu en Algérie et en France ainsi que de ses connaissances islamiques. Djébar s'évertue à produire l'espace féminin en les ressuscitant. Gürsel incarne les espaces à partir de ses souvenirs, et de ses mémoires. Aussi, son écriture est-elle le produit du lien entre son espace intime et l'espace public. La narration historique fait sentir implicitement

⁸¹ J. Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, Paris, 2007, p:15 in cité, Fausto Boni, "La transmission narrative", *Cahiers de Narratologie* (En ligne), 20 | 2011, mis en ligne le 18 Juillet 2011, consulté le 28 septembre 2012. URL: <http://narratologie.revues.org/6372>

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

sa propre histoire. Il tourne autour de sa vie et produit l'espace à partir de cette conscience.

De plus, *“L'espace n'est pas simplement un fait, quelque chose de permanent qu'il suffit de décrire dans sa réalité (espace perçu). Il n'est pas un concept maîtrisable (espace connu), mais un espace vécu et donc imaginé, symbolique. Le discours littéraire facilite le passage de l'espace réel à l'espace imaginaire. (...) La géocritique propose une perspective multifocale qui met en évidence la profondeur du lien entre la réalité et sa représentation (...).”*⁸⁴ Sans expérience et sans attribution, l'espace n'a du reste aucun sens. Il faut que l'espace touche un individu qui en l'expérimentant, va le percevoir. Sa description fictive se réalise par l'oscillation entre le réel, l'aspect général et l'imagination dépendante du vécu. Djébar est multifocale en donnant des places des différentes perspectives sur un même fait, telles que les paroles de Tabari. *“(...) Les impies étaient aussi nombreux que les fourmis sur le sol ou les oiseaux dans le ciel. Ils étaient cruels, puissants et parfois naïfs comme les enfants.”*⁸⁵ Il se voit et maîtrise en même temps le bas et le haut de manière multifocale.

Alors, *“la relation entre l'espace réel et sa représentation littéraire ne peut qu'être “dynamique” et “dialectique”.”*⁸⁶ Bien que l'espace réel et l'espace imaginaire se voient comme des notions dichotomiques et complémentaires. L'observation débute avec l'espace réel, puis continue avec l'imagination, on mérite l'espace imaginaire. Au bout de ce processus, on donne une valeur à l'espace réel selon notre espace intime. Comme celle du paradis, de l'enfer et du purgatoire de Gürsel. Le réel et l'imaginaire avancent ensemble. Ils se nourrissent. Tels que *“De tous les beaux lieux du Hedjaz, Taïf est le plus attirant, le plus prospère, le plus charmant Certes, Yathrib est une oasis où abondent l'eau et les chameaux, elle est placée, comme la Mecque, sur la route des caravanes, Khaïbar est célèbre pour ses dattes et sa forteresse, mais je n'échangerais Taïf ni pour l'une ni pour l'autre. Cette ville est toute mon enfance et ma jeunesse (...).”*⁸⁷ Là-bas, c'est Lat qui parle. On constate qu'elle détermine plusieurs espaces. Ce sont des villes qui se trouvent en

⁸⁴ **Ibid.**

⁸⁵ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.168

⁸⁶ Bertrand Westphal, **La géocritique mode d'emploi**, PULIM, Limoges, 2000, p.22

⁸⁷ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.16

Arabie si bien qu'elles se ressemblent topographiquement. Par contre, elle a des vues sur Taïf qu'elle expérimente, ce sont des vécus et des souvenirs. Elle exalte cette ville comme Gürsel glorifie Manisa en tant que le paradis de son enfance sorti de son imagination.

D'après Gaston Baschelard, ici, on annonce "*La poétique de l'espace*". "Il va donc situer son message entre le dedans et le dehors. (...) pour franchir la frontière et partir en union avec le cosmos dans "*la dialectique du dehors et du dedans*". (...) *Nos expériences intérieures pour aller vers un ailleurs et revenir à nous (...). Ainsi le rond a toute la puissance de notre expérience, comme le vieillard retourne vers son enfance et retrouve les souvenirs enfouis dont il pensait ne plus se souvenir.*"⁸⁸ Gürsel interprète son enfance à partir de cette perspective. Il fait son voyage dans sa tête, dans son esprit. Et Djébar retourne à la période de la naissance du système patriarcal et du colonialisme.

"*Les mots ont un premier sens et un sens second, figure mais avec la poésie, les mots ont un troisième sens, celui d'une pensée exprimée pour entrer en union avec nos vies, notre passé, notre manière d'aimer, notre vécu personnel car "(...) la parole pense*"⁸⁹ donc l'espace est tissé comme le poème, elle a un sens concret, un sens abstrait et un troisième sens qui englobe nos vies, notre passé, notre culture, et nos expériences. Dans "*Loin de Médine*", les mots des femmes marquent leur état intime commun qui compose leurs conditions sociales dès l'avènement de l'islam, c'est le sens concret de leurs paroles. Cette parole porte un deuxième sens puisqu'elle désigne celles des femmes algériennes, c'est le sens abstrait de leurs réflexions. Et cette conscience tisse les deux espaces hétérogènes mais cohérents, et parallèlement elle obtient un troisième sens qui enferme la vie de Djébar, son passé, ses deux cultures et ses expériences (en tant que l'une des ces femmes).

Dans "*Les filles d'Allah*", le narrateur décrit l'histoire qui débute en période de Djahilia au sens concret, en général il s'agit de l'histoire de l'islam au premier coup d'œil. Au deuxième plan, au sens abstrait, il combine l'histoire des Turcs, leur passage de l'époque polythéiste à monothéiste, cela se transforme de plus en plus en

⁸⁸ Gaston Bachelard, **La poétique de l'espace**, Presses Universitaires de France, 1958, p:24 in cité, URL: www.crcrosnier.fr/articles/baschelard-poétique.htm

⁸⁹ **Ibid.**, p. 21

histoire de la Turquie : l'empire Ottoman, la proclamation de la République, les années 1950 et il vient jusqu'au présent. Au troisième plan, au moyen de tous ces aspects, il narre sa vie intime. Il tisse son espace intime à partir de l'espace public comme un poème. Par contre, Djébar les constate en tant que théâtre.

*“Chaque être complexe est constitué par une pluralité de temps branchés les uns sur les autres selon des articulations subtiles et multiples. L'histoire, que ce soit celle d'un être vivant ou d'une société, ne pourra plus jamais être réduite à la simplicité monotone d'un temps unique, que ce temps monnaie une invariance, ou qu'il trace les chemins d'un progrès ou d'une dégradation.”*⁹⁰ Ici, on s'aperçoit des temps multiples dans lesquels on retrouve des chaînes temporelles uniques. C'est le passage de l'homogène à l'hétérogène grâce aux tempuscules. Ce sont des particules temporelles qui composent le temps collectif.

Paul Ricœur a affirmé que *“ce n'est pas le temps qui est assigné à l'individu mais l'instant : “Avec cet instant donné, c'est à nous de faire le temps.”*⁹¹ Quand on mémorise le passé, on se souvient des instants particulièrement les plus frappants. Le temps consiste en instants. Le temps passe, on pourrait le mémoriser en segments. Djébar décrit l'instant de la mort de Mohammed, et puis elle cite le discours d'Abou Bekr. Ce qui nous aide à décrire l'époque où l'on se trouve, ce sont des instants. De plus, afin d'exposer l'épisode de “La liberté et le défi”, elle choisit des instants les plus remarquables tels que le “Non” de Fatima, *“(…) Selma est (…) prisonnière de guerre, car son père, Malik, (…), avait animé la révolte(…) contre l'Islam. (…) Aïcha a converti Selma; elle l'a afranchie et l'a gardée comme campagne. (…) Sur ce, Malik (…) meurt. Il laisse des biens considérables à son fils Hakama, à sa fille. (…) Elle obtient de rentrer chez elle. (…) Elle promet d'amener les siens à l'Islam. (…) Dans le combat qui s'ensuivit, (…) le frère de Selma, Hakama, sont tués. Ces péripéties sont rapportées à Selma, mise de ce fait à la tête de sa tribu. (…). A combattre, elle.”*⁹²

Là-bas, on voit des instants qui prédestinent Selma à la rébellion. Ce sont des instants vus par Djébar pour le rôle de Selma. Elle se souvient seulement des actes qui focalisent uniquement sur la liberté et le défi à l'ère d'Abou Bekr. Tous les

⁹⁰ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.28

⁹¹ Paul Ricœur, **Temps et Récit** (1985), vol. 3, Paris, Seuil, coll. “Points”, 1991, p.61

⁹² Djébar, **Loin de Médine**, p.34-35

instants se concentrent sur cette conscience. Ensuite, chez Gürsel, il précise des instants les plus frappants de sa vie. Dans la partie “Du royaume de Saba à la maison d’Allah”, il considère son passage de la maison de ses parents à Balıkesir, à la maison de ses grand-parents, à Manisa, il continue par le mevlid de son père, le départ de sa mère en France, ses années à Istanbul, au lycée de Galatasaray, il se souvient de ses débauches et de la rencontre avec un nouveau monde. Ce sont des instants par lesquels il tisse le temps et l’époque.

A propos, “la “bifurcation” et l’“entropie”⁹³ sont des perceptions problématiques de la nouvelle perspective de l’espace-temps. (...) “*L’espace humain devra cesser de lui paraître évident; ce qu’il perçoit devra devenir indice d’une impossibilité dont il lui incombera de définir la continuité. Mais, en tout état de cause, si la continuité est symbolisée par une ligne de fuite. Face et dans le temps, l’espace humain est un jardin aux sentiers qui bifurquent à gauche, à droite, en haut, en bas.*”⁹⁴ D’après l’idée de Jorge Louis Borges, “*bien qu’il agisse d’une bifurcation dans le temps, non dans l’espace.*”⁹⁵

Malgré le regard de Borges, la bifurcation serait envisagée dans le chemin de la vie ou bien sur la grande route au cas où l’on voudrait s’enfuir dans un espace nouveau, juste au moment de la prise de décision. Quand on décide de faire quelque chose, ça se réalise en référence à notre passé. Désormais on est dans un cas tellement entropique que la bifurcation de l’espace provoque l’entropie du temps à cause d’aller et retour entre le présent et le passé. Pour les deux écrivains, il s’agit de bifurcation à droite et à gauche dans le domaine politique.

Djebar accentue le gauchisme et le droitisme à la période des quatre califes pour illiminer la période 1985-1990 de l’Algérie. Ceci provoque de la bifurcation idéologique. Comme on l’a déjà précisé, elle les met en évidence par le guillemet inverse⁹⁶ à gauche et le guillemet à droite. Elle utilise des termes politiques tels que “*délégation*”⁹⁷, “*la chambre*”⁹⁸, “*le cabinet*”⁹⁹, “*gens de la maison*”¹⁰⁰,

⁹³ La bifurcation, c’est l’état de division en deux fourches, l’entropie, selon la définition de Westphal, l’état de désordre d’un système qui va croissant à mesure que le système évolue vers un nouvel état p:35

⁹⁴ Westphal, **La géocritique mode d’emploi**, p.28

⁹⁵ Jorge Louis Borges, **Fictions** (1944,1956), traduit de l’espagnol par Paul Verdetoye, Nestor Ibarra, Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 1974, p. 103 in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel, Fictions, Espace**, p. 34

⁹⁶ Voir p.101

⁹⁷ Djebar, **Loin de Médine**, p.45

“*antichambre*”¹⁰¹. De plus, par le contrepois féminin à l’histoire masculine, elle se concentre à bifurquer l’Histoire collective par un nouvel aspect historique. Elles surgissent de la même source, mais accélèrent dans la direction inverse. Ceci produit de la bifurcation historique. La mémorisation de la mort de Mohammed et d’Abou Bekr et leurs actes suscitent le va-et-vient entre le passé et le présent de sorte qu’il cause de l’entropie. “*Mohammed est mort, l’Islam n’est pas mort!*”¹⁰² Mohammed donne Oum Ferwa, la sœur de son ami Abou Bekr comme épouse à Ash’ash. Tandis que Djébar raconte cela, elle narre aussi la période d’Omar dans la partie “Soumises, Insoumises”.

Gürsel, “*En entrant à l’école, tu découvris un nouveau monde. Partagé entre les prières que l’on disait à la maison, les chapelets qu’on y égrenait (...), les marches de l’indépendance, les serments de fidélité et les poèmes dédiés Atatürk, tu ne savais où tu en étais (...)*”¹⁰³ Par laquelle Gürsel déclare les deux perspectives dichotomiques de gauche et de droite coexistant dans sa vie intime qui se concentrent sur des différentes conceptions. L’école cause de la transformation si bien que ces doubles aspects provoquent un conflit intime. Néanmoins, son grand-père, Hadji Rahmi Ram de Hadjirahmanlı les assimile en même temps, d’où vient son importance. Par son intermédiaire, Gürsel souligne leur hétérogénéité, leur complémentarité et leur absolutisme pour déterminer le système terrestre. “*Ton grand-père (...) faisait des études. Après avoir reçu à Izmir une éducation religieuse, il poursuivit sa formation dans une medressé d’Istanbul où il obtint le titre de professeur. (...) Il suivit les cours de droit.*”¹⁰⁴ De plus, “*(...) les habitants de Hadjirahmanlı de l’appeler “Rahmi le Jeune Turc”. Il avait des amis parmi les membres d’Union et Progrès, il se sentait proche d’eux, mais il restait à l’écart.*”¹⁰⁵ A côté de tout ceci, il était un bon musulman, possédant à la fois les notions de l’islam et de laïcité. C’est ainsi que Gürsel démontre qu’ils pourraient coexister dans le même corps au même titre que pour lui-même et la Turquie.

⁹⁸ **Ibid.**, p.64

⁹⁹ **Ibid.**, p.74

¹⁰⁰ **Ibid.**, p.85

¹⁰¹ **Ibid.**, p.146

¹⁰² **Ibid.**, p.75

¹⁰³ Gürsel, **Les filles d’Allah**, p.40

¹⁰⁴ **Ibid.**, p.41

¹⁰⁵ **Ibid.**, p.43

Ainsi, pendant qu'il narre son histoire, il se trouve dans différents espaces à cause du va-et-vient entre le passé et le présent. Il voit la Mecque et puis il parle de Manisa, d'Istanbul et d'Izmir. Parfois, il se centre sur le ciel, parfois sur la terre. Initialement, il tombe sous la terre, d'où il constate la racine de l'arbre alors il commence à grimper. Il observe toutes les structures telles que l'Etat, la religion et l'être humain en tant qu'arbre. Au ciel, il entre dans une zone de turbulence. Ici, il s'agit du triangle des Bermudes, il le décrit avec « Abu Lahab, Abou Jahl et Abu Sufian »¹⁰⁶, les trois compères. Ces changements de place inattendus causent de l'entropie.

*“Par ailleurs, l'entropie agit, deux éléments dialectiques sont immanquablement liés : l'élément créateur de désordre et l'élément créateur d'ordre. Prigogine précise que naguère on associait l'équilibre à l'ordre (cristaux) et le non – équilibre au désordre (turbulence).”*¹⁰⁷ Le futur serait perceptible par moyen de l'entropie. *“Quant à non- équilibre, il ne peut avoir d'histoire que très complexe, qui correspondrait à la trajectoire, saisie dans un diagramme de bifurcations parsemé de points (et non de lignes!) d'instabilité.”*¹⁰⁸ Au bout de cette conscience, on dirait que la bifurcation de Djébar est parsemée de ligne verticale par contre celle de Gürsel serait composée de points instables. Leurs futurs respectifs ont été incarnés par le va et vient entre le passé et le futur.

Pour Westphal, *“La spatialisation du temps a été l'un des agents d'une “contre-attaque” de l'espace sur le temps, de la géographie sur l'histoire.”*¹⁰⁹ En d'autres termes, la segmentation du temps, les tempuscules renforcent la valeur de l'espace. Gilles Deleuze a déclaré que *“le devenir est géographique”*¹¹⁰ Par suite des perspectives antécédentes, bien entendu, la géocritique pratique la géohistoire dans l'aspect géopsychologique et géosophique¹¹¹.

Selon Braudel, la géohistoire possède deux sens complémentaires: *“la géohistoire, c'est bien l'histoire que le milieu impose aux hommes par ses constantes. (...) Cependant la géohistoire est aussi l'histoire de l'homme aux prises*

¹⁰⁶ **Ibid.**, p.184

¹⁰⁷ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.35

¹⁰⁸ **Ibid.**, p.36

¹⁰⁹ **Ibid.**, p.43

¹¹⁰ **Ibid.**, p.44

¹¹¹ John K. Wright, dans la revue Isis, avait déclaré une “géosophie”, pour lui, ça c'est une “sphère d'idées”.

avec son espace, luttant contre lui au long de sa durée vie de peines et d'efforts"¹¹². La Mecque incarne l'histoire de l'islam, ce qui fait une forte impression et va peser sur l'état psychologique de Gürsel. Ceci est révélé à la Mecque de manière géohistoire dont l'effet fait naître la géosophie. Ce milieu marque les constantes de l'islam contre lesquelles Gürsel lutte, il fait l'interrogation de la foi. Djébar décrit l'histoire en superposant Médine et l'Algérie géohistoriquement, et puis elle s'attaque à la perspective historique figée qui est en faveur des hommes. Sa conscience géosophique justifie leurs traits communs historiques. Ces défis-là que l'on a manifestés mettent en évidence leurs aspects géosophiques. Ceci réalise une propre interprétation et présentation pertinente et originale comme base d'une réflexion sur le territoire de l'Islam et du monde.

On met en relief que l'espace humain est formé par des espaces observés, de sorte que l'espace humain est cumulatif à la faveur de l'hétérogénéité de l'espace. Bref, l'espace est aussi hétérogène que le temps. *"Les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. (...) Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner."*¹¹³ La vie se compose de chaînons d'espace, d'où la biographie est formée de leur assemblage. La vie de Gürsel est reflétée en tant qu'une chaîne d'espaces et de temps. L'Orient et l'Occident se sont multipliés, morcelés et diversifiés dans son corps pour provoquer une double identité et double culture. Par contre dans l'histoire de Djébar, l'Algérie et la France se rencontrent à Médine. Tandis que les espaces se sont multipliés mais pas morcelés et diversifiés. Djébar est pour unir dans le corps de l'Etat et l'espace public, les notions de l'Islam et de la démocratie. Ainsi, son aspect historique féminin est cause de la segmentation de l'histoire collective de l'Algérie. Leurs perspectives historiques se sont multipliées, morcelées et diversifiées.

*"(...) La géographie n'est pas qu'une science sociale, c'est aussi une science de la nature (...)"*¹¹⁴ Cette discipline est tellement importante pour l'observation de l'espace soit celle de la nature, soit celle des hommes. Comme les écrivains doivent être de bons observateurs, *"(...) les géographes, portent à la littérature s'explique de*

¹¹² Fernand Braudel, **Les Ambitions de l'histoire**, op. cit., p.102-103 in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p. 50

¹¹³ Georges Perec, **Espèces d'espaces** (1974), Paris, Galilée, 1985, p.14 in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel Fiction, Espace**, p. 47

¹¹⁴ Henri Regnauld, **L'espace, une vue de l'esprit ?**, op. cit., p.9 in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.56

trois manières : la littérature fournit un complément à la géographie régionale; elle permet de transcrire l'expérience des lieux (modes de perception, ...); elle exprime une critique de la réalité ou de l'idéologie dominante."¹¹⁵. Djébar est bonne observatrice en ce qui concerne la géographie par rapport à l'histoire pour Gürsel, car lorsqu'elle décrit l'atmosphère de Médine de la période des quatre califes, il ne s'agit pas des véritables faits historiques de l'histoire collective de cette époque. Elle se penche essentiellement sur les caractéristiques et les sanctions spatiales.

Dans "*Loin de Médine*", "*les deux armées, face à face, s'observent. (...) Installé en arrière, à l'entrée de sa tente, il observe la bataille.*"¹¹⁶ Dans cette scène de bataille les armées s'observent et Djébar les observe. C'est le cas de "*Mosailima décide de lui envoyer (...) une délégation de quarante représentants —ses observateurs—.*"¹¹⁷ Jusque là, il s'agit de l'observation des hommes dans le but de contrôler l'autrui. Djébar surveille Médine lors de la période de quatre califes; les demeures des femmes, la transformation sociale etc. Toutes les femmes écoutent, observent en vue de devenir transmettrices. "*Du fond de la chambre la plus lointaine, —une transmettrice dira plus tard que c'était la chambre de Safya "Mère des Croyants"— (...)*"¹¹⁸ Cette observation met en évidence l'importance de l'expérience.

"*Aïcha, mère des Croyants, m'observait. (...) je n'ôterai de mon corps la poussière des jours!*"¹¹⁹ Ici, c'est Atyka qui parle. Aïcha se charge de porter maintenant le rôle de l'observatrice et puis elle va communiquer la parole vive. Elle accumule les informations, elle améliore ses expériences. Djébar est le chef de l'observatrice. Elle voit ce théâtre comme un laboratoire de l'Histoire, en parlant des possibilités et des diverses perspectives, elle cherche les vérités historiques de façon naturaliste. Ceci deviendrait une documentation réaliste orientée par l'esprit féministe de Djébar et par son style personnel.

Dans "*Les filles d'Allah*", Gürsel observe les espaces et les temps divers librement. Comme Djébar, il se trouve dans un laboratoire néanmoins dans le laboratoire de son histoire intime. Il y cherche son identité, ses vérités et sa mère

¹¹⁵ Westphal, *La géocritique, Réel, Fiction, Espace*, p.57

¹¹⁶ Djébar, *Loin de Médine*, p.30

¹¹⁷ *Ibid.*, p.45

¹¹⁸ *Ibid.*, p.65

¹¹⁹ *Ibid.*, p.208-209

aussi du style naturaliste. Il ne désigne rien de tabou. Ensuite, il observe la destruction, la mort de la nature comme celle des êtres humains. “*Nemrod fit abattre et débiter tous les arbres du pays. On empila le bois et on y mit le feu. Les flammes recouvrirent la terre et le ciel (...)*”¹²⁰ On saisit la transformation de la nature, le passage de l’arbre en bois et puis le feu. Et ce changement va refléter aussi l’espace humain. Celui-ci est souligné par Gürsel avec Tarzan de Manisa et Adam et Eve, il représente le cas primitif de l’être humain de façon qu’il veuille appuyer sur l’importance de l’espace naturel et tandis que l’on voudrait le manipuler, ceci nous apporte le malheur. Il considère des aspects idéologiques tels que la politique, le militarisme, la guerre, la religion, comme étant des obstacles à la liberté qui influencent les hommes. Et puis, il observe les personnages historiques afin de constater leurs caractéristiques communes avec lui-même.

Les lieux sont au service créateur afin de composition thématique d’un espace, de manière à ce que la fiction d’un espace s’établisse sur un lieu. Les créateurs les relient selon leurs imaginaires. Bien entendu, le processus de l’imagination assimile deux types de doctrine : la première, celle de la réalité, la deuxième, celle du signifiant conceptuel. Ceci est l’aspect architectural de la littérature et celui-ci provoque du dialogisme et aussi de la polyphonie. D’après Westphal, “*Le discours littéraire constitue un paradigme de progression entropique, entre points d’inflexion et lignes qui bifurquent avant de se transformer en lignes de vie qui gravent un destin au creux d’une main.*”¹²¹

2.1.2 La transgressivité au stade de la production

En premier lieu, l’espace est mixte, quoique l’on puisse les dissocier au niveau mental. L’espace est une totalité homogène dans laquelle il contient des parties hétérogènes semblant antagoniques. Cette idée avait déjà révélé par Lefebvre. D’après lui, l’espace soutient “*le caractère contradictoire dans la tendance dominante à l’homogène*”¹²² ensuite il avait aussi ajouté que “*Il n’y a donc pas un côté l’espace global (conçu) et de l’autre espace fragmenté (vécu) (...). L’espace*

¹²⁰ Gürsel, *Les filles d’Allah*, p.24

¹²¹ Westphal, *La géocritique, Réel, Fiction, Espace*, p.63

¹²² Henri Lefebvre, *La production de l’espace*, *op. cit.*, p.473 in cité, B.Westphal, *La géocritique, Réel Fiction, Espace*, p. 67

*“est” à la fois total et cassé, global et fracturé. De même qu’il est à la fois conçu, perçu, vécu.”*¹²³

Tout d’abord, l’Algérie est conçue en général comme un pays ayant double culture, double langue, colonisé et patriarcal. Djébar la perçoit de manière globale dans son écriture. Selon elle, cet espace est aussi vécu, puisque c’est son pays natal donc on dirait que l’Algérie est un espace conçu, vécu et perçu. Ensuite, la France est un espace conçu comme le représentant de l’occident et colonisateur, elle l’expose à l’identique, alors qu’elle vit également en France. Ainsi, la France devient aussi un espace conçu, vécu et perçu par elle. Puis, Médine est perçue comme le lieu où il s’agit de la rencontre des colonisateurs avec les colonisés, des femmes avec les hommes, dans le style de Djébar. Alors que cet espace conçu, est pour les musulmans celui de la ville sacrée, qui figure en fait l’étatisation de l’Islam, et sa diffusion en Afrique, il ne représente pas le vécu pour l’écrivaine.

Gürsel manifeste d’une part que la Mecque est la ville sacrée pour les musulmans de l’Arabie et d’autre part, cette ville devient le purgatoire de Gürsel en transformant l’espace perçu et fragmenté de manière imaginaire au moyen des doctrines islamiques déjà apprises de ses grand-parents. Le purgatoire, c’est l’attribution privée de Gürsel. Et puis, Manisa est une ville importante pour l’Empire Ottoman, elle est connue par Tarzan de Manisa. Ce sont des caractéristiques conçues de Manisa. Comme cet espace est vécu, Gürsel le valorise comme le paradis de son enfance si bien qu’il devient perçu. Ceci représente ses années d’enfance heureuses. Ainsi, la France est conçue en tant que l’un des pays chrétiens, important pour le monde occidental. Cependant Gürsel l’a perçue comme un enfer à cause du sentiment de l’exil vécu et de la nostalgie de son pays natal, et surtout à cause de sa séparation avec sa mère. Ceci représente son malheur. A partir de cette analyse-là, on pourrait désigner que la narration n’est pas morcelée en ce qui concerne le style de Gürsel.

En deuxième lieu, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont montré la différence entre l’espace lisse et l’espace strié, à savoir l’espace hétérogène et l’espace homogène. “L’espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l’espace nomade est lisse, seulement marqué par des

¹²³ Westphal, *La géocritique, Réel, Fiction, Espace*, p.411

“traits” qui s’effacent et se déplacent avec le trajet”¹²⁴ donc l’espace strié s’appuie des entités solides cependant que l’espace lisse contient des points qui pourraient devenir des lignes de telle sorte que l’espace lisse pourrait se transformer en espace strié. Phénomène qui se veut réversible.

Chez Djébar, les demeures des femmes sont constatées de façon lisse et nomade, on obtient quelques caractéristiques sur une femme et sur sa demeure. Néanmoins, de plus en plus ceci transforme une chaîne de vies et tout ceci forme leur histoire. Ensuite il s’agit de l’histoire féminine par l’espace strié et sédentaire. Chez Gürsel, on se rencontre avec des espaces nomades car il voyage dans plusieurs espaces. Au premier coup d’œil, ils sont hétérogènes, progressivement on commence à s’apercevoir qu’ils composent la chaîne de sa vie intime. Ils forment son espace sédentaire et lisse, tous ensembles.

“*Transgresser veut dire sortir par hùbris de son espace pour entrer dans un espace étranger*”¹²⁵ a été déterminé par François Hartog. Il s’agit de la mobilité à partir du terme “la transgression”. “*La transgression n’est pas le propre franchissement des lignes poreuses. Elle suppose un espace fermement strié et une volonté de le pénétrer que l’appareil d’Etat qualifierait d’effraction en devenir.*”¹²⁶ Par la terminologie de Westphal ceci débute par le processus de déterritorialisation ainsi continue avec la reterritorialisation.

“(…) *L’acte transgressif ponctuel s’inscrit dans un état de transgressivité permanent, qui affecte le territoire, autre nom d’un système de référence spatial et identitaire qui se voudrait homogène... et qui ne l’est pas.*”¹²⁷ Djébar afin de percevoir la période des quatre qualifes, il faut qu’elle se déterritorialise de l’Algérie et de la France contemporaines pour qu’elle transgresse à Médine. Elle voudrait accentuer cette période en devenir, en les reterritorisant dans Médine. Cet acte influence indéniablement cet espace si bien que l’hétérogénéité se voit comme homogène à la suite de cet effet-là. Ils deviennent complémentaires. Gürsel focalise d’intégrer sa vie intime à la Mecque c’est pourquoi Gürsel oblige de se déterritorialiser de la Turquie et de la France contemporaines pour qu’il les

¹²⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, **Mille Plateaux**, Paris : Editions de Minuit, 1980, p. 472

¹²⁵ François Hartog, **Le miroir d’Hérodote**, op, cit., p.487 in cité, B.Westphal, **La géocritique, Réel Fiction, Espace**, p. 72

¹²⁶ Westphal, **La géocritique, Réel Fiction, Espace**, p.73

¹²⁷ **Ibid.**, p. 87

reterritorialise dans la Mecque. Mais il ne pourrait pas réussir de se déterritorialiser de Manisa car cet espace devient son obsession et son refuge. Néanmoins, Djébar parvient de se déterritorialiser effectivement dans la mesure où on ne constate jamais l'évidence flagrante de l'existence de l'Algérie dans son style. Pour certains lecteurs, ce serait difficile d'en découvrir jusqu'à la fin du livre si on ne connaît pas la vie, le style, l'engagement de Djébar et l'histoire contemporaine de l'Algérie. Par contre, dans l'écriture de Gürsel, on éprouve tous espaces fondamentaux : Manisa, la Mecque et Paris. Donc là-bas, il est évident de poser une question. A quoi sert de les transgresser à la Mecque et pour quelle raison fait-il cela ?

“(…) le territoire est dépourvu de toute stabilité dans le temps; de même, sa spatialité est changeante, voire fuyante. Il est parcouru de lignes de fuite, qui provoquent en lui une “rupture asignifiante”. La ligne de fuite alimente une dynamique de l'imprévu et de l'impermanence, qui agit l'ensemble du territoire. Selon Deleuze et Guattari, celle-ci est “moléculaire” en ce qu'elle “ne fait plus contour, et passe entre les choses, entre les points. Elle appartient à un espace lisse.”¹²⁸ Cette conception souligne l'interaction entre le centre¹²⁹ et la périphérie.

Puis, elle possède des dimensions si dialectiques comme les électrons et les protons que l'on les neutralise entre le déroulement de l'accès de déterritorialisation à reterritorialisation. Cet aspect-là stimule le territoire et les identités du changement. *“L'état de transgressivité est le nom que l'on donnera à la perpétuelle oscillation entre centre et périphérie, aux rapprochements que les forces périphériques tenteront d'opérer à l'égard du centre.”¹³⁰ La périphérie est composée des attributions privées des humaines à partir de leurs expériences. Il s'agit au centre des perspectives conçues globalement. Dans les deux ouvrages, le centre et la périphérie avancent ensemble de manière dialectique par l'oscillation entre le réel et la fiction. La ligne de fuite entre le présent et le passé et entre les divers espaces. Ceci provoque de formation de l'espace lisse. Ceci est surtout valable chez Gürsel.*

Chez Djébar, on la constate de façon différente. Tandis que Djébar met en scène un épisode, elle interrompt la pièce dans le but de souligner les diverses

¹²⁸ Deleuze, Guattari, **Mille Plateaux**, p. 631

¹²⁹ Par l'effet des notions périphériques, le centre va perdre sa qualité. Le centre est la fixation d'un moment précis néanmoins, la périphérie est une reconnaissance du changement donc le présent est un passé varié.

¹³⁰ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p. 83

perspectives historiques ou bien les possibilités des différentes péripéties, telles qu'elles sont présentes dans sa tête. Ceci cause de l'oscillation entre le présent et le passé si bien qu'elle forme aussi un espace lisse. Tel que Djébar l'imagine pour la reine yémennite une *“nuit de son destin, mais elle invente promptitude, en nourrissant ses mensonges de l'expérience des nuits d'amour précédentes.”*¹³¹ On constate l'interprétation de Djébar au présent, elle voudrait considérer le passé de cette femme. Dans la partie de *“Selma, la rebelle”*, on se rencontre avec l'énonciation de Sadjah et Mosaïlima et puis Djébar commence à parler de l'atmosphère de l'espace qu'ils ont trouvé et puis tout à coup elle met en évidence la perspective de Tabari sur Mosaïlima en se retournant au présent. *“Mosaïlima, précise Tabari, “était un homme jeune et beau, et il fit impression sur le cœur de Sadjah”. (...) Est-ce vraiment elle qui est d'abord séduite?”*¹³² Ici, il s'agit d'un côté de l'oscillation entre le présent et le passé, ceci cause du fondement de l'espace lisse, de l'autre de rencontre de deux voix distinctes de femme et d'homme au présent avec Djébar et Tabari.

En résumé, *“les lignes de fuite amorcent une D. Et le territoire, mu par cette énergie, qui le déterritorialise, est subordonné à une R provisoire qui elle-même aboutira à une D ultérieure, etc. De même que la transgression permanente finit par devenir transgressivité, un territoire rendu incessamment mobile finira par être présidé par une quasi impalpable dialectique déterritorialisante. Dès lors, le territoire s'occulte au profit d'une territorialité évolutive. (...)”*¹³³ A la suite de la démarche transgressive, on s'attaque plutôt aux valeurs morales non aux valeurs physiques. Ceci commencerait dans l'espace collectif et continuerait jusqu'à l'espace intime. Alors *“(...) l'espace devient “le locus d'interaction des forces dynamiques présentes en des systèmes matériels”*¹³⁴. Tandis que l'on déterritorialise au passé et on retourne au présent si bien que l'on reterritorialise au passé aussi. Ce processus mental soulève le dialogisme entre le présent et le passé. Les deux notions sont toujours en interactions et se nourrissent respectivement.

Jacques Fontanille a souligné que *“les perceptions des faits culturels tracent deux directions complémentaires; une première, plutôt cognitive, intéresse la structure interne des cultures et des discours, et notamment les relations entre leurs*

¹³¹ Djébar, *Loin de Médine*, p.27

¹³² *Ibid.*, p.46-47

¹³³ Westphal, *La géocritique Réel, Fiction, Espace*, p.89

¹³⁴ Mark Bonta, John Protevi, Deleuze and Geophilosophy, *op. cit.*, p.17 in cité, B.Westphal, *La géocritique, Réel Fiction, Espace*, p.80

*parties et leur totalité (harmonieuses dans un cas, chaotiques dans l'autre); une seconde, plutôt affective et émotionnelle, concerne l'effet que produit la présence d'eux sur le nous (sécurité/menace)."*¹³⁵ Par moyen de cette double vision cognitive et affective, on s'approche de la sémiosphère de Youri Lotman. Selon lui, la sémiosphère est "*un espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages.*"¹³⁶

En fait, les langages démontrent la présence des différentes cultures dans un espace de façon que tous soient dynamiques en interagissant entre eux-mêmes. Ceci provoque à la plurivocalité, donc à la polyphonie sur ce à quoi, on intervient au dialogisme. Dans les deux romans, il existe deux langues : l'arabe et le français. Le français représente la fiction et l'arabe (celle de Coran pour Nedim Gürsel) celle de l'histoire. C'est la justification de la présence de deux cultures dans les vies intimes des écrivains si bien que ceci assure l'oscillation entre le présent et le passé et entre les deux cultures qui font naître la polyphonie et le dialogisme.

D'après Roland Barthes, "*la ville est un idéogramme. (...)*"¹³⁷, à partir duquel on se rencontre, l'iconographie par le cadastre et la carte. Les projets descriptifs ou cartographiques fonctionnent de façon à ce qu'on rapporte la mise au point politique, commerciale, militaire et aussi fiscale. En outre, "*l'espace géographique est une trame de signes à interpréter; l'image du monde est une encyclopédie sémiotique ouverte à la méditation.*"¹³⁸ Cette détermination justifie encore le dynamisme des espaces et leur interaction éternelle entre eux-mêmes. Si bien que "*la carte est une icône de la représentation macroscopique de l'espace.*"¹³⁹

La cartographie est l'une des disciplines fondamentales qui participe à la géocritique car "*(...) la carte se coupait du monde : elle n'était plus dans le réel; elle se privait de tout prolongement ontologique; elle s'inscrivait dans le projet de sédimentation indiscriminée dont l'espace strié de Deleuze et Guattari est*

¹³⁵ Jacques Fontanille, "Formes tensives et passionnelles du dialogue des sémiosphères", in cité, B. Westphal, **La géocritique mode d'emploi**, op. cit., p.119

¹³⁶ Youri Lotman, **La sémiosphère**, op. cit., p.10 in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel Fiction, Espace**, p.86

¹³⁷ Roland Barthes, **L'empire des signes**, Paris: Flammarion, coll.Champs, 1970, p.44 in cité, l'article de Bertrand Westphal, Pour une approche géocritique des textes, 2005, URL: <http://www.vox.poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm>

¹³⁸ Giuseppe Tardiola, **Atlante fantastico del Medioevo**, op. cit., p.14 in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel Fiction, Espace**, p.98

¹³⁹ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction et Espace**, p. 100

*l'incarnation. (...)*¹⁴⁰ Tout au début de l'écriture de Gürsel, on se sent le regard macroscopique de Gürsel. Il fait un zoom et fait sentir son regard au dessus du Monde. Au commencement il conçoit le Monde de manière macroscopique pour réaliser ses buts mais de plus en plus son regard devient microscopique. Il y a deux espaces microscopiques centraux, les autres sont des espaces médiateurs. Il voudrait se vouer à la méditation. Mais pourquoi, en voulant observer les années anciennes, il arrive à son année de naissance. Ce serait soit une coïncidence, soit une réincarnation. La réincarnation prend source dans l'hindouïsme. Théorie selon laquelle, il est possible de se réincarner. Comme tout le monde possède certaines qualités de Gürsel, on pourrait manifester que cet aspect-là est une réincarnation. C'est une autre méthode dans le but d'atteindre à sa mère dont il voudrait qu'elle se réincarne.

Puis, "les "pavés" de temps et d'espace, "*appelés topons et chronons*"¹⁴¹. On essaye de cartographier, concrétiser le vaste. Selon la détermination hétérotopique de Michel Foucault, "*l'espace gravite autour du corps, de même que le corps se situe dans l'espace. Le corps donne à l'environnement une consistance spatio-temporelle (...)*"¹⁴² Celui-ci se rapproche de la compréhension moléculaire de l'espace de Deleuze et Guattari. Le corps pourrait être le noyau de la molécule. La périphérie tourne autour du noyau. Donc on dirait que certaines notions, qualités restent stables et statiques pour l'espace comme le noyau, la périphérie toujours est en train de changer de telle façon qu'il a effet sur la valeur de l'espace.

Par conséquent, l'espace se métamorphose dans tous les domaines en son apparence de corps, tandis que tous sont assimilés en lui-même. En somme, la carte et le territoire sont nécessaires afin de la représentation hétérotopique, macroscopique de l'espace. Djébar attribue au noyau les femmes, les espaces gravitent autour des femmes. Les femmes donnent à Médine la densité spatio-temporelle et aussi à l'Algérie, la démocratie. Elle met l'histoire masculine à la périphérie puisqu'elle voudrait ressusciter les femmes si bien que les femmes deviennent dynamiques et instables.

¹⁴⁰ **Ibid.**, p.103

¹⁴¹ Belén Gopegui, **L'échelle des cartes** (1993), traduit de l'espagnol par Claude Bleton, Arles, Actes Sud, 1995, p.98-99 in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel Fiction, Espace**, p. 106

¹⁴² Westphal, **op.cit.**, p.109

Gürsel met au noyau son propre corps, tous tournent autour de lui tant est, que l'on constate son "ça", "moi" et "surmoi". Ce sont des terminologies de Freud qui détermine des couches de l'esprit. Le ça reflète l'égoïsme pour satisfaire les besoins primitifs, il est incarné chez Gürsel par la sexualité, avec le moi, on se heurte aux interdictions, le but est donc l'équilibrage des pulsions avec la réalité, le surmoi, il s'agit de la complexité d'Œdipe, de maîtrise des normes sociales tels que le tabou de l'inceste et l'acceptation de l'insatisfaction. Tous bougent pour lui, le vaste est à son service.

Finalement, on assiste sur le tiers espace en se référant à la perspective de Michel Serres du point de vue psychanalytique de "l'entre-deux-morts"¹⁴³ de Jacques Lacan. On a déjà parlé sur la déterritorialisation et la reterritorialisation¹⁴⁴. "L'entre deux phases concevable *"le fantôme d'un troisième homme"*¹⁴⁵ a affirmé Serres. Ce tiers est *"un tiers lieu d'utopie"*¹⁴⁶ Selon Westphal, "ce troisième homme vit à l'intersection des points de vue dans un *"espace médian"*; *il est pure fusion et transforme l'entre deux en un tiers lieu d'utopie.*"¹⁴⁷ Ceci cause un métissage par l'hybride culturel. Le tiers espace porte l'identité de *"la temporalité nerveuse du transitionnel ou la fugacité émergente "du présent"*"¹⁴⁸ et qualifie la place de Gürsel durant son écriture. Il déterritorialise et reterritorialise dans des espaces et des temps multiples. Il se trouve aux tiers espaces, au purgatoire, pour s'enfuir du temps. Ce lieu est utopique même s'il le perçoit comme terrestre. A cause du conflit intime causé par la double culture, il devient un troisième homme, le fantôme. Et désormais, il pourrait voler pour retrouver sa mère.

"Ce qui est cartographeur sous forme de nouvel espace international de réalités historiques discontinues, c'est en fait la manière de signifier les passages interstitiels et les processus de différenciation culturelle qui sont inscrits dans

¹⁴³ Lacan analyse la pulsion de mort par l'intermédiaire du motif "l'entre deux-morts": le premier, c'est le motif de l'impossibilité de jouissance, le second c'est la répétition. Ses pulsions sont répétées sans fin, et ça devient son insatisfaction satisfaisante alors, grâce à libido, on essaye de les comprendre infiniment, on les cherche, on est dans une bataille dans laquelle on tente de trouver toujours la jouissance et à partir de là, cette insatisfaction devient notre but fondamental dans la vie.

¹⁴⁴ Voir p.47

¹⁴⁵ Michel Serres, **Atlas, op. cit.**, p.29 in cité, B.Westphal, **La géocritique, Réel Fiction, Espace**, p.117

¹⁴⁶ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.28

¹⁴⁷ **Ibid.**, p.117

¹⁴⁸ Homi Bhabha, **The Location Of Culture, op. cit.**, p.216 in cité, B.Westphal, **La géocritique, Réel Fiction, Espace**, p. 120

“l’entre-deux”, dans la rupture temporelle qui tisse le “texte global”.”¹⁴⁹ Le tiers-espace est la formulation de la transgression mentale et en même temps celle de la formulation physique. Et ceci vivifie au quart espace. *“La D mène à un monde possible, qui correspond à un tiers espace, mais en tout cas à un espace transgressif.”*¹⁵⁰ Médine est espace transgressif d’après Djébar puisque cet espace porte le rôle entre les deux cultures, et ceci est valable pour la Mecque dans le style de Gürsel.

2.1.3 La référentialité aux œuvres anciennes du roman d’Assia Djébar et de Nedim Gürsel

*“La représentation est la duplication ou le traçage sous forme d’images mentales des choses qui composent le monde (...). La représentation opère au niveau des produits effectifs dont elle traduit les propriétés extensives en mots tout en les agençant selon les principes d’identité, d’analogie, d’opposition et de ressemblance.”*¹⁵¹ Cette description se situe entre le réel et la fiction. Ce reflet est créé par la chaîne d’images si bien que les liens entre les simulacres fondent l’espace par certaines allégories des instants. Donc, l’image montre les instants, l’espace est engendré de manière à anticiper l’accumulation des instants.

*“La représentation, qui est re-présentation, opère une actualisation décalée du réel et du dérivé fictionnel dans un nouveau contexte. Mais elle ne modifie pas exclusivement la temporalité du monde; elle agit aussi sur la spatialité.”*¹⁵² Le passage entre le réel et la fiction se réalise par le rôle de l’imagination au moyen de laquelle le discours du réel constitue un concept. On est désormais dans l’espace conceptuel. C’est la raison pour laquelle on dirait que la fiction est un discours représentatif du réel par l’imagination dans un espace conceptuel dépendant, à la lecture du monde entier.

¹⁴⁹ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p. 217

¹⁵⁰ **Ibid.**, p. 123

¹⁵¹ Mark Bonta et John Previ, **Deleuze and Geophilosophy, op. cit.**, p.135 in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.126

¹⁵² Westphal, **op.cit.**, p.127

De plus, la fiction, c'est le mimésis¹⁵³ narratif qui dépend de points de vue divers tels que sociologique, politique, historique, morale, épique etc. Henri Lefebvre distingue trois types d'espaces dont la représentation spatiale se concentre sur la détermination sociale et historique à partir de l'imagination spatiale : l'espace perçu, l'espace conçu, l'espace vécu¹⁵⁴. *“L'espace perçu, correspond à une pratique concrète de l'espace. (...), l'espace conçu est celui d'une représentation de l'espace (...). Quant à l'espace vécu, il est constitué par les espaces de représentation, autrement dit tous les espaces vécus à travers les images et les symboles.”*¹⁵⁵ Comme l'espace réel est l'intersection de différents discours, on construit l'espace virtuel par la mémoire et par le langage. Selon Westphal, *“la description des lieux ne reproduit pas un référent; c'est le discours qui fonde l'espace.”*¹⁵⁶

*“Voilà encore deux mondes en opposition. D'une part, le monde de la vie comme représentation surgissant d'une conscience qui est en mesure d'atteindre uniquement ce que Platon aurait nommé la connaissance sensible. (...). De l'autre, le monde de l'Esprit, qui se découvre en tant que l'auto-conscience à la fin du parcours que la conscience fait dans le monde immanent. Les deux mondes, selon Hegel, trouvent une expression accomplie et une synthèse dans le roman (...).”*¹⁵⁷ Le roman est la composition de la conscience intime et de la conscience collective. Chaque roman est illusion de la conscience partielle et collective.

¹⁵³ A partir de la *Poétique*, Aristote, suivant l'optique de Platon, trace les limites de la mimésis littéraire à travers la distinction des moyens utilisés afin d'imiter la réalité. La *mimésis* qui imite la réalité en utilisant les mots, c'est à dire la littérature, est définie *poiesis* et a ses aspects fondamentaux: une histoire à raconter et une contingence de l'événement; une forme déterminée, un ordre rationnel, et donc humain, au moyen duquel on présente les faits/objets du récit. Deux éléments au moins de la taxinomie aristotélicienne survivent encore : l'idée que “l'intrigue n'est pas une copie mais une interprétation du monde” et, par conséquent, l'idée qu'une interprétation du monde, pour se concétiser, a besoin de construire un “système de faits” rationnel, donc tout à fait hors de nature, qui fait référence à l'ontologie réaliste, dont on a déjà indiqué les limites. Les conditions de ce qui est possible pour pouvoir développer une intrigue, à savoir les “structures primaires” sur lesquelles se fonde l'ontologie, sont les suivantes: temps et espace, permettant de faire évoluer les personnages horizontalement et verticalement; un décalage émotif qui permet de bouger les personnages à l'intérieur du récit; un cadre physique et culturel qui permet fournir une épaisseur existentielle au mouvement des personnages; un système social qui permet de circonscrire le mouvement d'ensemble des personnages. Voir S. Givone, *Il bibliotecario di Leibniz*, Einaudi, Torino, 2005, p.6-7 in cité et traduit par Fausto Boni, “La transmission narrative”, *Cahiers de Narratologie* (En ligne), 20|2011, mis en ligne le 18 Juillet 2011, consulté le 28 septembre 2012. URL: <http://narratologie.revues.org/6372>

¹⁵⁴ Voir aussi p.37

¹⁵⁵ Westphal, *La géocritique, Réel, Fiction, Espace*, p.128

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 134

¹⁵⁷ G. Lukács, *Problemy teorii romana, dans Literaturnyj kritik* nn. 2 et 3, 1935, trad. It. Vittorio Strada, *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino, 1976 in cité et traduit par Fausto Boni, *Ibid*

D'après Christian Jacob, "*La géographie savante ne peut faire l'économie des espaces du mythe : même pour les critiquer et les réduire à néant, elle leur fait une place. Elle les déconstruit, les transpose, les systématise. Par cette lecture géographique de la mythologie, on procède en fait à une archéologie du monde habitée, on inscrit la mémoire (et non la fiction) dans le réel, on confond les temps et les âges.*"¹⁵⁸ C'est ainsi que l'espace fonctionne de façon conceptuelle et idéologique. "*Mais en tout état de cause la représentation reproduit le réel ou, mieux, une expérience du réel.*"¹⁵⁹ Notamment, Assia Djébar fait une lecture géographique de la mythologie islamique et patriarcale, on est témoin de l'archéologie des femmes et des hommes musulmans dans le réel donc dans sa fiction, Médine fonctionne comme espace conceptuel et idéologique.

Selon l'avis de Lubomir Doležel, la fiction contient des circonstances temporelles, morales, dynamiques, religieuses et traditionnelles. Tous dépendent du noyau moléculaire de la culture. Comme la fiction est dépendante au réel, par rapport à la terminologie de Brian McHale, on devrait la déterminer comme l'oscillation entre le réel et sa figuration de manière à réverbérer en aspect ontologique de l'hétéocosme¹⁶⁰. Avec l'identification de l'oscillation, on montre que la fiction est un processus mental. Le va et vient entre le réel et la représentation se pondère grâce à l'imagination si bien que les traits représentatifs de la fiction sont choisis conformément à telle attitude. Ce monde perceptible est l'illusion d'une manifestation idéologique.

En effet, la fiction est formée par la transgression entre le réel et la représentation, ne pas se détachant du réel mais en le référant, on y déterritorialise par l'imagination, et on reterritorialise par telle idéologie, donc l'espace se métamorphose inévitablement. Dans « *Loin de Médine* », Médine et dans « *Les filles d'Allah* », la Mecque deviennent hétéocosmes ontologiques reverbés par les écrivains. Tout d'abord le prophète Mohammed fait l'hijra à Médine. Après la mort du prophète, Médine est témoin de la guerre civile entre les Ançars et les Mohadjirins. Djébar l'interprète comme la lutte de deux camps idéologiques, et

¹⁵⁸ Christian Jacob, **La Description de la terre habitée (Périégèse) de Denys d'Alexandrie**, op. cit., p.31 in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel Fiction, Espace**, p.135-136

¹⁵⁹ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.142

¹⁶⁰ Selon l'idée de polysystème d'Evan-Zohar, il souligne le lien entre le texte et le référent, pour lui, c'est le réalème. D'après Doležel, les réalèmes construisent le proto-monde, qui forme une constellation avec "les hétéocosmes", les mondes possibles. in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p. 159

aussi, établit le parallélisme avec la querelle entre les deux sexes. Cet espace conceptuel dans lequel on retrouve l'existence de l'Algérie colonisée et de la France colonisatrice qui se rencontrent. Et Médine devient un espace hétérocosmique fictif. La Mecque de Gürsel dans laquelle, son arabie heureuse et malheureuse se heurte, forme son purgatoire. Son arabie heureuse est Manisa puisque c'est son paradis d'enfance, aux côtés de sa mère et de ses grands-parents. Son arabie malheureuse est Paris. Cette ville est son enfer. Les deux ont été nommées Arabie, parce que Gürsel est toujours sous l'influence des doctrines islamiques de manière métopolitanique.

« *Si la division entre l'espace ontologique central et les modèles périphériques fournit le schéma formel de l'organisation des croyances d'une communauté, il devient possible de situer la fiction dans les régions marginales consacrées aux fins ludiques et éducatives.* »¹⁶¹ En fait, quel est l'espace ontologique central de Nedim Gürsel et d'Assia Djebar ? Qu'est-ce qui représente leurs modèles périphériques, est-il possible de montrer une région marginale ? Si c'était le cas, comment les romans deviennent-ils pragmatiques ? Les espaces ontologiques centraux de Gürsel sont Manisa et Paris, son modèle périphérique est la Mecque, sa région marginale est le paradis, l'enfer et le purgatoire terrestres. Puis, pour Djebar, l'espace ontologique se centre sur l'Algérie et la France, son modèle périphérique se concentre sur Médine. Son espace marginal appartient à Loin de Médine.

Par ailleurs, la simulation se cultive du réel, cependant on pourrait s'y rencontrer avec les vraisemblances qui sont plausibles avec celui-ci. De même, Djebar imagine les paroles entre les femmes surtout de l'entourage de Mohammed et les femmes de la Mecque. L'intégration du présent au passé se réalise vraisemblablement comme une simulation. Ils font de la ré-incarnation d'un temps précis dans un temps au passé.

« (...) *Gottlob Frege pour qui les énoncés fictionnels (...) transitent par deux types de langages : l'un cognitif (référentiel) renvoyant à la dénotation d'une entité dans le monde et l'autre poétique renvoyant au mode de la désignation.* »¹⁶² Les deux ensembles, ils se construisent la langue éducative et ludique. D'après les deux écrivains, leur langage cognitif est l'arabe (l'arabe de Coran pour Gürsel) et leur langage poétique est le français. Les deux langues aussi possèdent de sens variés

¹⁶¹ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit., p.181 in cité, B.Westphal, *La géocritique, Réel, Fiction, Espace*, p. 160

¹⁶² Westphal, *La géocritique, Réel, Fiction, Espace*, p.161

pour eux. La langue maternelle de Djébar est le berbère, cette langue ressemble en français et en même temps en arabe. Ceci provoque de la différence d'écriture des phonèmes pour le même nom entre Djébar et Gürsel tels que «*Mohammed*»¹⁶³ chez Djébar, ceci est écrit en tant que «*Mahomet*»¹⁶⁴, Djébar écrit «*Abou*», Gürsel «*Abu*» si bien que l'on dirait que Gürsel fait l'écriture des mots arabes par des phonèmes turcs.

2.2 L'espace fictionnel

L'espace fictionnel se procure des liens multiples avec l'espace référentiel sur ce à quoi il existe des différentes descriptions relationnelles telles que le lieu commun, le lieu propre, le lieu impropre d'après Miner, le lieu factuel, le lieu fictionnel, le lieu rebaptisé selon Davis, et entre lesquels il s'agit du consensus homotopique, du brouillage hétérotopique et de l'excursus utopique pour Westphal.

2.2.1 Le lieu commun, Le lieu propre, Le lieu impropre des auteurs

Selon Earl Miner¹⁶⁵, il est possible de déterminer trois lieux fictionnels

2.2.1.1 Le lieu commun de deux auteurs

L'espace est partagé avec d'autres personnes et qui n'a aucun sens individuel, chez Djébar, son lieu commun est Médine on pourrait dire que l'Algérie serait un lieu commun car elle la partage avec les femmes algériennes et avec les femmes mecquoises. Dans le roman de Gürsel, son lieu commun est la Mecque.

¹⁶³ Djébar, *Loin de Médine*, p.13

¹⁶⁴ Gürsel, *Les filles d'Allah*, p.117

¹⁶⁵ Earl Miner, *Common, Proper, and Improper Place*, in *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. 3, Munich, Iudicium Verlag, 1990. in cite, B.Westphal, *La géocritique, Réel Fiction, Espace*, p.168

2.2.1.2 Les lieux propres des écrivains

Ceci signifie d'un lieu ontologique expérimenté d'après l'existant(e), les lieux propres de Djébar sont l'Algérie et Paris. Chez Gürsel, Manisa et Paris sont des lieux propres.

2.2.1.3 Les lieux impropres

Ceci est une transgression métaphorique d'un signifiant propre à un autre terme non propre en apparence, par contre ceci qualifie une représentation adéquate, vérissimilitude entre le lieu propre et la transgression, dans le roman de Djébar, son lieu impropre est Loin de Médine. Dans le roman de Gürsel, Paradis, Enfer et Purgatoire sont des lieux impropres. Ils sont complètement métaphoriques.

2.2.2 Le lieu factuel, Le lieu fictionnel, Le lieu rebaptisé des auteurs

D'après la perspective de Lennart Devis¹⁶⁶, il y a aussi trois types de lieux fictionnels.

2.2.2.1 Les lieux factuels de deux écrivains

C'est la représentation contemporaine, du lieu actuel. Suivant Djébar, ses lieux factuels sont Algérie et Paris. Les lieux factuels de Gürsel sont Manisa et Paris.

2.2.2.2 Les lieux fictionnels

Ceci est figuré du lieu conformément à l'imagination, le lieu fictionnel de Djébar, c'est Médine. Les lieux fictionnels de Gürsel sont mis en évidence par la Mecque, le paradis, l'enfer et le purgatoire.

¹⁶⁶ Lennart Davis, **Resisting Novels : Ideology and Fiction**, New york, London, Methuen, 1987 in cite, B. Westphal, **La géocritique, Réel Fiction, Espace**, p.168

2.2.2.3 Les lieux rebaptisés

C'est la redétermination du lieu à la suite de deux aspects précédents, Djébar repose son lieu rebaptisé sur Loin de Médine si bien qu'elle le détermine par l'intermédiaire de l'Algérie et de la France. Chez Gürsel, son lieu rebaptisé est Manisa (son paradis de l'enfance).

2.2.3 Le consensus homotopique, Le brouillage hétérotopique, L'excursus utopique

Quant à Bertrand Westphal¹⁶⁷, en tenant en compte certaines démarches postmodernistes de la spatialité de fiction, il précise le consensus homotopique, le brouillage hétérotopique et finalement l'excursus utopique.

2.2.3.1 Le consensus homotopique dans « *Loin de Médine* » et dans « *Les filles d'Allah* »

Il s'agit d'analogie entre le signifié du réel et la perception fictionnelle. Au bout de ce processus, la spatio-temporalité du réel est fusionnée avec celle de la fiction de sorte qu'on constate qu'ils ont des réalèmes communs dont « (...) *le cadre a été fixé par et dans la mémoire collective* »¹⁶⁸.

« (...) *la fiction ne reproduit pas le réel, mais qu'elle actualise des virtualités nouvelles inexprimées jusqu'ici, qui ensuite interagissent avec le réel selon la logique hypertextuelle des interfaces.* »¹⁶⁹ En d'autres termes, la focalisation fondamentale de la fiction n'est pas une réplique du réel, on se contente de tirer des aspects cachés en réexpérimentant la spatio-temporalité du réel, concrète, telle que Djébar l'a fait pour raconter l'histoire d'Algérie, elle expérimente Médine. Néanmoins, Gürsel, dans le but de décrire son histoire intime et l'histoire de la Turquie, il éprouve la Mecque. Ce sont des espaces hypertextuels étant donné qu'ils accueillent les deux cultures, les deux religions, les deux histoires proches.

¹⁶⁷ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.169

¹⁶⁸ **Ibid.**, p.170

¹⁶⁹ **Ibid.**, p.171

2.2.3.2 Le brouillage hétérotopique dans « *Loin de Médine* » et dans « *Les filles d'Allah* »

« Lorsqu'un tel brouillage se produit, la connexion entre réel et fiction se fait précaire. Le référent devient le tremplin à partir duquel la fiction prend son vol. »¹⁷⁰
C'est la raison pour laquelle on dirait que le référent nourrit la fiction au moyen de l'imagination du créateur (trice) qui se fortifie par le référent. La fiction accélère grâce aux deux processus précédents et complémentaires. Quoique, le réel et le référent pourraient se voir hétérotopiques et discordants, il faut accentuer qu'il y ait une ressemblance entre eux de manière à les rendre cohérents.

« *Les postmodernes déplacent leurs personnages dans des mondes hétérotopiques, qui ont dans le référent des attaches généralement ludiques* »¹⁷¹
Selon l'idée de Brian McHale¹⁷², le brouillage se décompose en quatre combinaisons : la juxtaposition, l'interpolation, la surimpression, l'attribution erronée

2.2.3.2.1 La juxtaposition spatiale dans les romans

Mettre en contact de deux espaces familiers qui se considèrent comme inconvenants en revanche ils sont complémentaires et substantiels.

Du côté de Nedim Gürsel ;

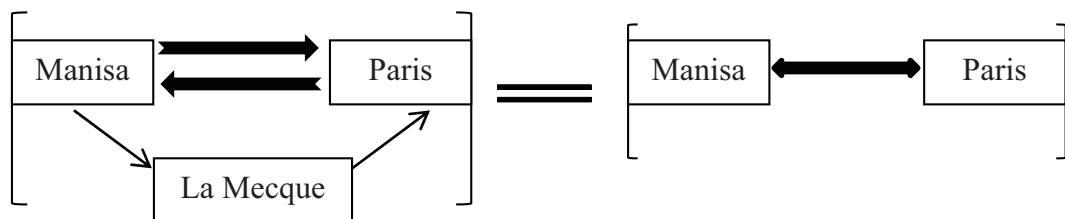


Figure 2.1 : La juxtaposition spatiale dans "*Les filles d'Allah*"

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.173

¹⁷¹ *Ibid.*, p.174

¹⁷² Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p.45 et s. in cité, B. Westphal, *La géocritique, Réel Fiction, Espace*, p.174

Du côté d'Assia Djébar ;

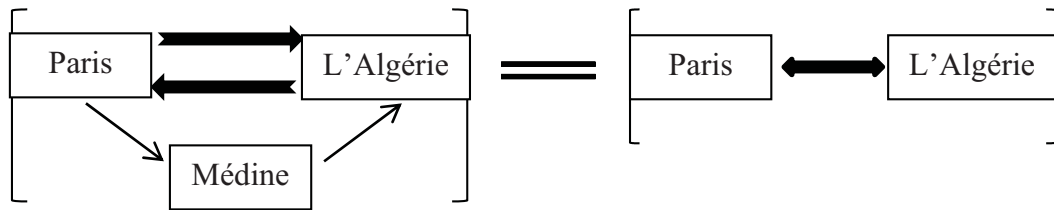


Figure 2.2 : La juxtaposition spatiale dans "Loin de Médine"

Chez Gürsel, Manisa, Paris sont juxtaposés au moyen de la Mecque. Manisa et Paris, les deux espaces familiers sont mis en contact. Sans l'histoire intime de Gürsel, ils sont inconvenables, néanmoins grâce à son histoire intime, ils deviennent auxiliaires et substantiels.

Chez Djébar, l'Algérie et Paris sont juxtaposés par l'intermédiaire de Médine. Ils ne sont pas totalement discordants car la France est en juxtaposition à la réalité avec l'Algérie, puisque leurs vécus coïncident. Ceci nous montre que l'on pourrait manifester que l'aspect spatial de Djébar est plus réaliste.

2.2.3.2.2 L'interpolation des espaces dans les romans

« On introduit un espace sans référent au sein de l'espace familial (...). L'interpolation procède en somme par inclusion d'un espace sans référent dans un espace plus vaste qui, lui, est référencé (...). »¹⁷³ Alors, le vaste, l'espace se voit sans référent en apparence, englobe l'espace familial.

Dans « Loin de médine » ;

Dans « Les filles d'Allah » ;

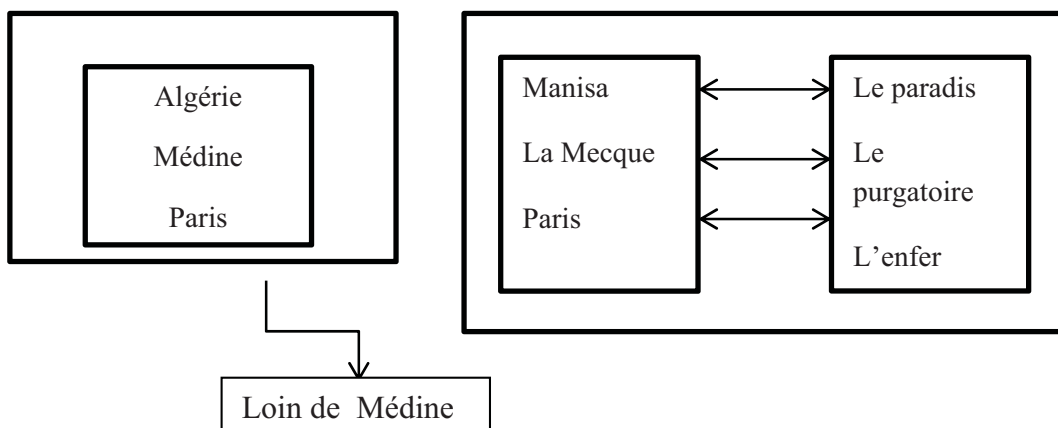


Figure 2.3 : L'interpolation spatiale des auteurs

¹⁷³ Westphal, *La géocritique, Réel Fiction, Espace*, p.174

2.2.3.2.3 La surimpression spatiale des écrivains

« Elle provoque le télescopage de deux espaces familiers, qui génèrent un troisième espace privé de véritable référent. »¹⁷⁴ C'est-à-dire, on est en face d'un référent choisi spécifiquement qui embrasse les deux espaces connus.

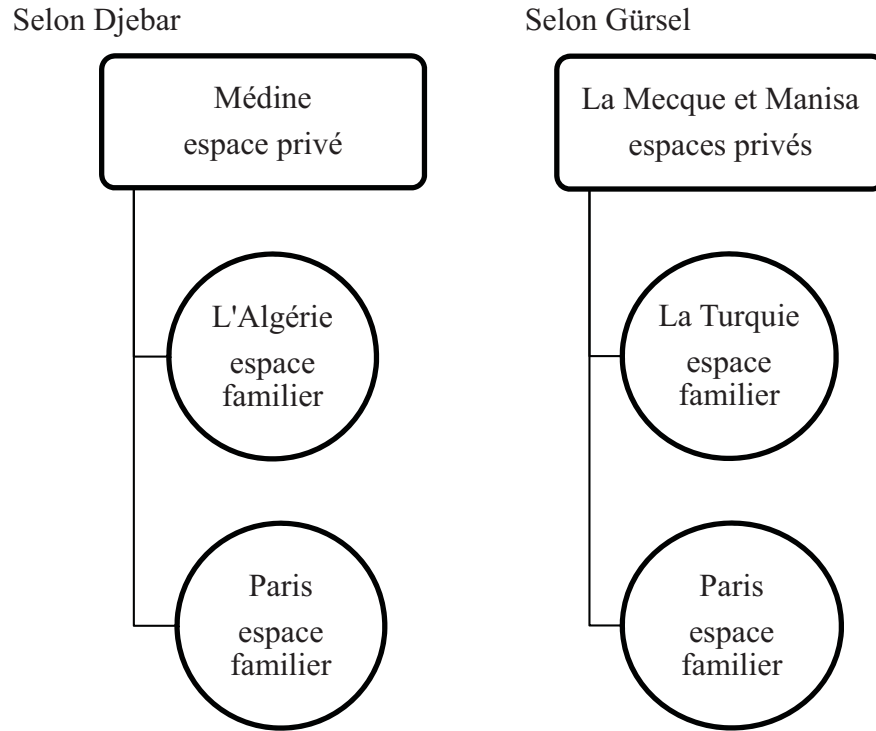


Figure 2.4 : Le télescopage spatial dans les romans

2.2.3.3.4 L'attribution erronée d'Assia Djébar et de Nedim Gürsel

On adapte une valeur inadmissible à un lieu connu. Ceci se voit comme absurde par contre, il s'agit d'un lien indéniable entre eux. Par exemple; Gürsel a été nommer Manisa comme le paradis de son enfance, Djébar quant à elle, a nommé son utopie « Loin de Médine ».

Au bout de toutes ces opérations, on a l'occasion de voir les parties fictionnelles, les transcodages dont les traits sont métaphoriques, les phases de

¹⁷⁴ Westphal, *La géocritique, Réel Fiction, Espace*, p.175

deterritorialisation et de reterritorialisation, c'est à dire le processus de la transgression si bien que l'on obtient le schéma structural de la fiction.

*“Pour Kroetsch, comme pour une foultitude d’auteurs coloniaux, l’espace référentiel est sur-nommé, saturé de noms et réalèmes condamnables; il doit être transnommé, trouver une nouvelle virginité. La transnomination peut consister en un moyen de lutter contre la saturation – ici idéologique – du proto-monde. (...). Ce procédé est en règle générale rétrospectif. L’auteur intègre un espace référencé dans un contexte temporel qui n’est pas celui que l’Histoire a consacré. On parlera en somme d’un anachronisme portant sur l’espace, une manière d’anachronisme.”*¹⁷⁵

Djebar en tant que l'une des écrivaines post-coloniales, son espace référentiel, Médine a été sur-nommé par “Loin de Médine” saturé des réalèmes de l’Islam et de la démocratie et de l’égalité entre les sexes.

En substance, il s’agit de brouillage spatial et de brouillage temporel, cette vision temporelle est une méthode de flash-back, de retour en arrière, en fait, cette idée spatiale est si introspective. La fiction a été nommée par Kroetsch comme la transnomination, pourtant c’est mieux qu’on la détermine par le transcodage subjectif puisque la fiction est un code formé à partir du réel sous l’influence de telle idéologie. La fiction de Djebar est plutôt la transnomination “*Loin de Médine*” et il s’agit de transcodage de l’histoire féminine. Celle de Gürsel est le transcodage de sa vie intime de manière fictive. Il la transcode sur la Mecque et sur l’histoire de la Turquie.

2.2.3.3 L’excursus utopique chez deux écrivains

*“L’utopie est un non-lieu (...), qu’aucun désignateur rigide ne conduit à un espace référencé du proto-monde (...), qui incorpore tous les lieux imaginaires.”*¹⁷⁶

L’utopie est admissible aussi pour le temps et pour l’espace. L’utopie pourrait être inventée par l’imagination à la suite du processus de deterritorialisation et reterritorialisation, à défaut de trouver le contrepois à notre tel acte idéologique car ceci est parfois difficile à trouver.

¹⁷⁵ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.178-179

¹⁷⁶ **Ibid.**, p. 180

Umberto Eco¹⁷⁷ a précisé certaines manières de la fiction utopique : l'allotopie, l'utopie, l'uchronie et la métatopie/métachronie. “ *L'allotopie met en scène un monde qui est différent de ce qu'il est à l'accoutumée (...) qui se substitue à lui*”¹⁷⁸. Ceci provoque une déformation sur le référent réel, cet usage est une figuration de manière différente hors du réel. L'utopie, c'est la rupture avec son origine réelle mais ceci se réalise aussi par l'expérimentation de celui-là.

L'uchronie, elle focalise sur “*ce qui serait arrivé si ce qui s'est passé s'était passé différemment.*”¹⁷⁹. L'anachronie dans lequel “*l'espace est soumis à un processus de décrochage temporel.*”¹⁸⁰ La métatopie/la métachronie installe la représentation plausible du réel au futur. La métatopie, c'est la participation du référent réel aux espaces variés, la métachronie est la constatation du référent réel aux temps particuliers. Et finalement, l'utopie s'est fondée en sublime étant le modèle idéal, elle établit l'eutopie. Ce sont de manière différente des illusions. Les buts centraux, sont soit de maîtriser l'espace et le temps, soit de s'en échapper. Cette phase est tellement psychanalytique que la libido et l'imagination pourraient en être la cause.

A savoir plus, Djebbar et Gürsel ne mettent pas en scène un monde inaccoutumé, et de plus il n'y a pas de rupture avec le référent réel. Ils expérimentent le réel différemment. Djebbar s'approche de l'uchronie parce qu'elle essaye de montrer et de conquérir le pouvoir féminin resté secret dans le passé et qui est aujourd'hui négligé. De plus, Djebbar met en évidence ce qui serait arrivé si ce qui s'est passé s'était passé différemment. Cependant, l'uchronie ne pourrait pas tout à fait identifier le cas où se trouve Djebbar. Et puis, on dirait qu'il y ait la métatopie dans « *Loin de Médine* » puisque son titre exprime son rêve du monde islamique où il règne l'égalité entre les sexes et où s'est réalisée l'émancipation des femmes. De plus, on observe les traits historiques de l'Algérie, avec les phénomènes auxquels on se confronte à Médine. Ainsi, elle effectue tous les actes vertueux, des femmes ceci nous montre que Djebbar conçoit un monde eutopique, idéal. Gürsel en faisant parler les idoles, les filles d'Allah, il fait l'allotopie ensuite, par la participation temporelle, il fait de la rupture diachronique, il invente son axe temporel de façon

¹⁷⁷ Umberto Eco, **Sugli specchi e altri saggi**, Milano, Bompiani, 1985, p.174 in cite, B. Westphal, p. 180

¹⁷⁸ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.180

¹⁷⁹ Umberto Eco, **op.cit.**, Milano, Bompiani, 1985, p. 175 in cite, B. Westphal, p.180-181

¹⁸⁰ Westphal, **op.cit.**, p. 181

métachronique. Et de plus, sa volonté de revoir sa mère n'est pas consumée malgré tous les changements de l'espace et du temps, ceci est métatopique.

2.3 Les critères de l'approche géocritique dans «*Loin de Médine*» et dans «*Les filles d'Allah*»

L'aspect de l'approche géocritique est géocentrée, interdisciplinaire, multifocalisée, polysensorielle, dont la vision est stratigraphique et intertextuelle. *“La géocritique trouve une place a priori originale. A l'inverse de la plupart des approches littéraires de l'espace, elle incline en faveur d'une démarche géocentrée, qui place le lieu au cœur des débats. (...) En un mot, on se mouvra de l'écrivain vers le lieu et non plus du lieu vers l'écrivain, au fil d'une chronologie complexe et de points de vue divers.”*¹⁸¹ Par ce point, la géocritique se diffère de l'imagologie, elle prépare la base de l'imagologie spatiale par l'entremise des espaces hétérogènes mais cohérents. *“(…) Dans cette acceptation imagologique, l'espace est espace du voyageur, (...). Par là même, parce qu'il est exotique, au sens premier “d'extérieur”, il est affecté d'un fort indice de stéréotypie.”*¹⁸²

Apparemment, Gürsel bénéficie de l'espace pour raconter sa vie intime, il voyage à la Mecque et à Manisa surtout pour lui-même. Il met en évidence les traits communs entre l'espace et sa vie intime en trouvant les contreponds. Bref, c'est le cas où Gürsel quitte la perspective géocritique car le lieu agit vers l'écrivain au plus profond de lui même si l'on constate qu'il y voyage. Par contre, Djébar néglige sa vie intime, elle expérimente seulement Médine pour mieux identifier le présent et le futur de l'Algérie. Elle met le lieu au centre du débat. Néanmoins, Gürsel met en évidence sa vie intime de manière géocentrée. Les périodes de sa vie sont reflétées par les espaces divers tels que son enfance à Manisa, son adolescence à Istanbul, l'âge d'or en France.

*“L'étude imagologique (...), elle se concentre exclusivement sur la manière dont l'écrivain transcrit le réel. L'objet représenté s'efface au profit du sujet qui le représente.”*¹⁸³ Notamment, Djébar se centre sur cet aspect-là puisque par la reformulation de l'Histoire, elle essaye d'opérer sa cible de remplacer l'Histoire

¹⁸¹ **Ibid.**, p.185

¹⁸² **Ibid.**, p.184

¹⁸³ **Ibid.**, p.186

masculine unidimensionnelle avec celle où le rôle des femmes existe. Chez Gürsel, l'objet représenté se contente d'effacer sa complexité d'Œdipe au profit de sa vie intime, pour se sauver de son conflit intime.

Dans l'approche géocritique, la fiction fait son élan grâce aux référents réels donc cette manière de penser provoque de la polyphonie : le premier, c'est le sens du référent, le deuxième, c'est le sens de l'objet/le personnage fictif. Les deux ensembles se nourrissent, s'interagissent de façon dialectique. Ils ont l'effet sur la fiction et également sur le réel. Chez Djébar, Médine, Algérie et Paris se fonctionnent ensemble, ils s'interagissent. Par Médine, elle cherche la source du système patriarcal, les causes de la situation contemporaine de l'Algérie, elle observe ainsi Paris, à l'extérieur, par le point de vue oriental et occidental. Chez Gürsel, la Mecque, Manisa et Paris aussi marchent ensemble. Manisa, dans laquelle il cherche son identité, il s'interroge, justifie sa vision orientale. Sa vision occidentale est liée à Paris.

Comme Djébar, il fait son observation à Paris, de l'extérieur, Médine est le terrain où il expérimente le passé islamique et le passé intime pour qu'il illumine le présent et le futur. Dans les romans, même si l'histoire et la géographie réagissent ensemble, leurs points de vue sont tellement divergents que Gürsel tire parti du rationalisme occidental, de même de la mythologie orientale. Pour Djébar, il s'agit d'un monde fictif islamique issu de sa vision orientale dans lequel l'émancipation des femmes et l'égalité entre les sexes subsistent, est basée sur son regard occidental. Ils ont une double culture : Ils possèdent deux personnalités différentes et complémentaires en eux-mêmes. L'aspect de leur analyse respective est si géocentrique que les lieux deviennent l'un des héros principaux et l'origine redéterminée est centrale.

Non seulement dans nos ouvrages mais encore par la variation des espaces, *“(...) l'hétérogénéité transgénérique pointe une autre hétérogénéité plus diffuse qui, elle, touche la taxinomie des savoirs, leur répartition en champs disciplinaires.”*¹⁸⁴, ici, on s'ouvre à la multidisciplinarité. En particulier, Gürsel profite surtout de la mythologie de l'islam, de la mythologie d'œdipe et des sourates. Il s'agit des histoires mythologiques pour la transgression à l'oral des faits culturels transmis aux futures générations. *“Si tes souvenirs sont exactes; elle te raconta l'histoire*

¹⁸⁴ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.195

d'Abraham pour qu'elle te serve de leçon. C'est à toi, maintenant, de la narrer à tes petits-enfants (...)."¹⁸⁵ Ici, il accentue son rôle du narrateur. Sa grand-mère les lui raconte. Désormais, Gürsel transgresse les histoires passées au présent par l'intertextualité dans le roman puisque "*Les idées véhiculées par la parole de la grand-mère transmettent d'une façon évidente à l'enfant le parallélisme entre l'histoire du grand-père et celle du prophète.*"¹⁸⁶

De plus, les traditions sont des normes socio-culturelles transgressives à l'oral. "*Bizarrement, vous commenciez par baiser la main du vieil homme (...).*"¹⁸⁷ "*Mais tu te souviens aussi de jeux bizarres, la main chaude, l'estepata, la clé magique...*"¹⁸⁸ L'estepata est un jeu propre à Istanbul. Ce sont des jeux traditionnels. Gürsel met en évidence les histoires des mythes religieux tels que la fureur de Nemrod à Abraham, les poissons rouges, la lapidation des ababils de l'armée d'Abraha. Ensuite il met en évidence ses traits communs avec les dieux mythologiques tels que *Dionysos dieu du vin et Eros*¹⁸⁹ *dieu d'amour*. Gürsel reflète la conscience traditionnelle de préservation du cheval, de l'arme et de la femme d'un homme turc. "*Son cheval était son meilleur ami, comme un prolongement de son corps, une partie de sa personne. Ils étaient comme chair et ongle.*"¹⁹⁰

Il met en évidence l'anatomie et la physiologie des femmes. "*Il faisait vivre et verdoyer mon corps (...) ses branches étaient mes bras, son tronc mon corps, ses racines mes cheveux. (...) il recouvrait mon corps, mes parties intimes.*"¹⁹¹ Il croit en la coexistence de l'espace humain et de l'espace naturel tels que, dans cette phrase extraite, il fait ressembler le corps féminin à l'arbre. On se souvient qu'il essaye de grimper de l'arbre. Ici, il faut penser la condition où les cheveux se trouvent en bas, l'utérus se trouve en haut donc on dirait qu'il voudrait atteindre l'utérus. Mais l'utérus de qui? De plus, alors qu'il parle de la relativité entre les cultures en tant que comparaison, il fait une recherche anthropologique sur la raison de la complexité d'Œdipe.

¹⁸⁵ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.24

¹⁸⁶ S. Seza Yılancıoğlu, « Les personnages religieux », in cité, **Nedim Gürsel Fascination Nomade**, Paris : L'Harmattan, 2012, p.45

¹⁸⁷ Gürsel, **op.cit.**, p.45

¹⁸⁸ **Ibid.**, p.100

¹⁸⁹ **Ibid.**, p.65

¹⁹⁰ **Ibid.**, p.64

¹⁹¹ **Ibid.**, p.51

Djebar s'intéresse plutôt à la politique, à l'anthropologie, à la sociologie et à l'économie. Il s'agit de l'anthropologie, parce qu'elle reflète de l'ère le plus ancien du système patriarcal et du colonialisme. Les conditions féminines engendrées dans le livre sont valables pour toutes les femmes qui se trouvent dans le système patriarcal. "(...) Certes elle a renié l'Islam pour pouvoir commander seule et libre, sur sa terre ancestrale..."¹⁹² C'est une condition métatemporelle, et on pourrait le dire aussi que cette conscience serait métaspatiale. Elle piste les fondements des conditions contemporaines de l'Algérie et de la colonisation. Cette conception est l'aspect anthropologique et même policier puisqu'elle a nommée comme personnage en tant qu'un témoin, un inconnu. "*Un témoin rappelle soudain à Mohadjir (...) Et l'inconnu ajoute, en ricanant, que Mohammed l'a d'ailleurs répudiée (...).*"¹⁹³

Djebar met l'accent dans son écriture sur la base économique du colonialisme et si bien que l'on constate ses effets dans la vie sociale avec le système patriarcal, dans la relation avec les hommes les colonisateurs "(...) la consommation du mariage"¹⁹⁴ et les femmes les colonisées. "*Maintenant, la meule de l'Islam a tourné, le lait de l'Islam coule pour vous et vos familles en abondance, les feux de la guerre se sont éteints!*"¹⁹⁵ Tout changement économique se mêle de toutes les institutions sociales telles que les mariages d'intérêt.

"*Quand la méthodologie structure de l'étude du "thème" de la physique dans un corpus romanesque ou théâtral, le thématologie se prête à ce type de réduction. (...) A un premier niveau d'interdisciplinarité, l'analyse emprunte une voie thématologique*"¹⁹⁶, de manière que la chaîne des thèmes reproduit la fiction de façon mimétique. La coordination des disciplines diverses propose un style esthétique. Dans nos ouvrages, toutes les disciplines complémentaires se mettent en contact avec la géographie.

"*Le postmoderne a pratiqué la déconstruction de la narration centralisée et logocentrique (...) alors que le postcolonial a contribué démanteler le binarisme centre/périphérie qui fixait l'adresse impériale, (...) la remise en cause de la relation hiérarchique entre la référence centrale (discours dominant) et les manifestations*

¹⁹² Djebar, *Loïn de Médine*, p.37

¹⁹³ *Ibid.*, p.118

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.117

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.82

¹⁹⁶ Westphal, *La géocritique, Réel, Fiction, Espace*, p.196

*créatives de la marge (discours contre-hégémonique).*¹⁹⁷ Comme l'Algérie est colonialisée par la France, Djébar étant une écrivaine postcoloniale, s'attaque au pouvoir hégémonique avec la langue ; le français, elle bénéficie de cette langue pour diffuser sa propre idée. L'Algérie est un pays biculturel par la culture occidentale et orientale. A l'inverse d'idée sociologique de Djébar, Gürsel se sent colonialisé à cause de deux cultures hétérogènes, pourtant elles ne sont pas tout à fait en cohésion en lui-même, si bien que ceci cause de la double identité et des conflits intérieurs.

*“La relativisation du rapport entre centre et périphérie a encouragé l'affirmation du point de vue féminin et celle d'un ensemble considérable de minorités ethniques, religieuses et sexuelles. Cette affirmation (...), a débouché sur le multiculturalisme et sa profusion de voix et de regards (...).”*¹⁹⁸ Partante, Djébar donne la parole aux femmes mecquoises afin de tisser la fiction de ces années-là, du point de vue sociologique. Elle tisse par la parole. La géographie fonctionne en vue de créer un langage féminin, par l'intermédiaire de l'aspect géocritique féminine d'Assia Djébar. Il s'agit des aspects relatifs sur la même notion.

Gürsel et Djébar se concentrent sur le même espace géographique. Par contre, il ne s'agit pas totalement de la géocritique masculine de Gürsel, c'est plutôt l'autocritique au moyen des espaces et des temps divers. Leurs fictions sont intégrées sur les espaces de manière multidisciplinaires dans lesquels, Djébar s'oppose à la polygamie alors que contrairement, Gürsel ne dit rien de mauvais. Il est heureux de sa maison fictive d'Allah avec ses houris, avec sa mère et ses deux tantes. Djébar décrit les demeures des femmes : demeure paternelle et demeure conjugale. Elle s'évertue à faire sortir les femmes de leurs demeures à l'espace public. Cependant, Gürsel se trouve toujours à l'espace public, il canalise sur l'accès de sa demeure centrale. Il accentue toujours la féminité de toutes les femmes. Leurs focalisations sont si divergentes que tous désignent la différence entre la perspective féminine et masculine. *“Les femmes pleuraient, les hommes gardaient le silence.”*¹⁹⁹ De plus, *“Les démons jetaient hommes et femmes dans les flammes en les tenant par les membres qui avait commis le péché. Surtout des femmes, semble-t-il.”*²⁰⁰ Dans les phrases citées, on considère la perspective des hommes sur les femmes.

¹⁹⁷ **Ibid.**, p.204

¹⁹⁸ **Ibid.**, p.201

¹⁹⁹ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.116

²⁰⁰ **Ibid.**, p.131

Selon la perspective de Jacques Fontanille, “*le plan du langage (contenu/expression) trouve comme équivalent la partition entre un monde intérieur intéroceptif et un monde extérieur extéroceptif – l’opposition entre les deux étant résolue par le corps qui apparaît comme un opérateur de réunion proprioceptif.*”²⁰¹ C’est son perspective sémiotique de la passion. Et aussi Michel Metzeltin suggère la classification suivante pour progresser l’idée de Fontanille du niveau psycholinguistique.

1. A se présente à A d’une certaine façon (autoprésentation intérieure)
2. A selon B se présente à A d’une certaine façon (autoprésentation refractée)
3. A se présente à B d’une certaine façon (autoprésentation extérieure)
4. A selon A se présente à B d’une certaine façon (hétéoprésentation selon le présentant)
5. A selon B présente B d’une certaine façon (hétéoprésentation selon le présenté)²⁰²

En mémorisant le schéma de l’interpolation²⁰³ précédent sur nos deux ouvrages;

Dans “*Loin de Médine*”;

1. Médine se présente à Médine de façon sociologique et orale (autoprésentation intérieure)
2. Loin de Médine selon Médine et Paris se présente à Loin de Médine de façon utopique (autoprésentation refractée)
3. Algérie se présente à Médine de façon historique et sociologique (autoprésentation extérieure)

²⁰¹ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.207-208

²⁰² Michel Metzeltin, “L’imaginaire roumain de l’Occident. Questions de méthode et essais d’application”, in *Imaginer l’Europe*, Danièle Chauvin (éd.), Grenoble, Iris, 1998, p.176 in cité, B. Westphal, p.208. Cette classification est appliquée pour les Européens et les Roumains.

²⁰³ Voir p.61

4. a) Assia Djebar selon Assia Djebar se présente aux musulmans de façon européenne

b) Djebar selon Djebar se présente aux français de façon musulmane (hétéroprésentation selon le présentant)

5. Assia Djebar selon toutes les femmes, présente l'une des ces femmes de façon psychologique et sociologique (hétéroprésentation selon les présentées)

Dans *“Les filles d’Allah”*;

1. La Mecque se présente à la Mecque de façon religieuse, sociologique, psychanalytique (autoprésentation intérieure)

2. a) Manisa selon la vie intime de Gürsel se présente à Manisa, le paradis de son enfance.

b) La Mecque, selon sa vie intime se présente à la Mecque en tant que purgatoire.

c) Paris selon la vie intime de Gürsel se présente à Paris en enfer (autoprésentation refractée)

3. Gürsel se présente aux personnages du livre de façon ressemblante et mimétique (autoprésentation extérieure)

4. a) Gürsel selon Gürsel se présente aux musulmans de façon diabolique.

b) Gürsel selon Gürsel se présente aux européens de façon Tarzan de Manisa. (hétéroprésentation selon le présentant)

5. Gürsel selon Ismaïl le bâtard présente Ismaïl le bâtard de façon démoniaque

Gürsel selon Tarzan de Manisa présente de façon angélique et naïf (hétéroprésentation selon le présenté)

“Dans (...) la géocritique, la multifocalisation s’exprime (...) à trois variantes de base. Le point de vue est relatif (...) à l’égard de l’espace de référence. (...). Cela

s'explique par le fait que le point de vue est tour à tour endogène, exogène ou allogène. Le point de vue endogène caractérise une vision autochtone de l'espace. (...), il témoigne d'un espace familier. (...) L'exogène marque en revanche la vision du voyageur; il est empreint d'exotisme. (...) L'allogène est le propre de tous ceux et toutes celles qui se sont fixés dans un endroit sans que celui-lui-leur soit encore familier, sans non plus qu'il demeure pour eux exotique."²⁰⁴

A partir de cette définition-là, on pourrait constater que l'endogène, l'exogène et l'allogène sont des types d'agencement de focalisations diverses et dynamiques de l'observateur dans l'espace qui déterminent la relation entre l'espace et le narrateur et donc la fiction par moyen de leur interaction. A l'endogène, l'observateur reflète ses propres expériences spatiales qui deviendraient ultérieurement des métaphores spirituelles. A l'exogène, on analyse l'espace en regardant dehors. Pour l'allogène, on transgresse les spécialités d'un espace à un autre. Les deux ont des traits communs si bien que l'un est composé dérivant de l'autre.

En effet, Chez Djébar, Médine est expérimenté par la vue exogène (par la vue et la parole des femmes), qui transforme en allogène puisque cet espace porte des caractéristiques communes avec l'Algérie et se trouve lié dans sa perspective postcoloniale. Bien sûr, l'Algérie possède des métaphores endogènes. C'est difficile de les déterminer chez Gürsel. Sa focalisation se glisse en se jouant. Il parle de Manisa du point de vue endogène (par la détermination de paradis de son enface, par la vue de Tarzan de Manisa) par contre il voudrait le mettre exogène (par faire y voyager les lecteurs et de même Ismaïl), il se promène à la Mecque de façon exogène. Il l'observe du dehors. La Mecque et Manisa, tout ceci devient aussi allogène dans le but de refléter l'histoire de la Turquie. La Mecque est de même allogène étant donné qu'il s'installe sa vie conflictuelle dans cet espace. Ici, il faut poser une question : cette idée de visions multifocales, est-elle valable seulement dans le domaine spatial? Bien entendu, non, on pourrait les transgresser afin d'analyser les personnages et le temps.

*"(...) La réticulation multifocale consent une confrontation (pacifique) des différentes altérités ou un dépassement de l'altérité au sein d'un espace devenu commun (...)."*²⁰⁵ De plus, *"Autrui est le regardé d'un regardant que l'on*

²⁰⁴ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.208-209

²⁰⁵ **Ibid.**, p.211

*regarde.*²⁰⁶ Du fait de l'altérité disparaît au moment où on trouve un point commun avec l'autrui. *“Les points de vue ne s'excluent pas les uns les autres, mais peuvent co-exister, co-agir, être complices.”*²⁰⁷

L'expérience spatiale est réalisée par les sens. D'après Rodaway, *“les sens sont géographiques dans la mesure où ils contribuent à l'orientation dans l'espace, à la prise de conscience de relations spatiales et à l'appréciation des qualités spécifiques aux différents espaces, (...) expérimentés tant dans le présent qu'à distance dans le passé.”*²⁰⁸

Suivant l'idée précédente de Jacques Fontanille, il s'agit de la synesthésie en réseau et de la kinesthésie dans le domaine de la géographie sensorielle. La synesthésie est un phénomène psychanalytique de l'expérimentation avec la participation des sens multiples. La kynesthésie est aussi psychanalytique pour la compréhension de la mobilité sensorielle. Par la vue *“(…) elle capte la lumière, elle enregistre la diversité chromatique des choses et des lieux. (...). Des odeurs (...) inscrivent le sujet dans l'espace mais aussi dans le temps, car on conserve une mémoire olfactive*²⁰⁹*(...). La géographie gustative qui n'existe peut-être que dans le rapport à une temporalité différée (...), lorsque ce sont le toucher et l'ouïe qui priment, on accède à une géographie optique ou auditive.”*²¹⁰

Par exemple; premièrement, Djébar écoute les paroles des femmes mecquoises avec l'ouïe, en les écoutant, elle essaye de toucher les femmes contemporaines. Elle parvient à une géographie auditive. Deuxièmement, Djébar suit les traces secrètes du pouvoir féminin par son odeur. Et finalement, elle voit les traits historiques de l'Algérie à la Mecque, par la vue et l'odorat. En regardant Gürsel, on remarque qu'il cherche son identité par son odorat et par son goût puisque ceci est réalisé dans une temporalité différée c'est pourquoi il a eu du chagrin. Il écoute les filles d'Allah et de plus, il voudrait toucher son enfance.

²⁰⁶ **Ibid.**, p.212

²⁰⁷ Paola Zaccaria, **Mappe senza frontiere**, **op. cit.**, p.102, in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.206

²⁰⁸ Paul Rodaway, **Sensuous Geographies**, **op. cit.**, p.37, in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.216

²⁰⁹ Paul Rodaway, **Sensuous Geographies**, **op. cit.**, p.64, in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.219

²¹⁰ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.218-219

D'ailleurs, ils sont synesthésiques par la participation de sens variés, pourtant Djébar et ses personnages sont beaucoup plus kynesthésiques que Gürsel et ceux de Gürsel parce que il ne pourrait pas freiner le temps pour qu'il commence à activer. La synesthésie et la kinesthésie de Djébar sont tellement collectives qu'elle agit pour les femmes et pour l'Algérie. Evidemment, la focalisation fondamentale de Gürsel agit sur sa vie intime, il se voit comme collectif et social, néanmoins, tous ont été rassemblés dans le but de rejoindre sa propre histoire. Il décrit sa vie intime qui est composée du blanc et du rouge qui fait appel aux couleurs du drapeau de la Turquie de sorte que le blanc représente son enfance, sa naïveté, le rouge révèle sa virilité.

*“(...) L'analyse de la représentation, lorsqu'elle est conduite selon une logique polysensorielle, nourrit la réflexion sur les stéréotypes et l'exotisme. (...)”*²¹¹ Les deux aussi existent dans nos deux ouvrages. La fiction nous oblige de former des stéréotypes étant donné qu'elle s'évertue de refléter l'hyper-monde à la manière du proto-monde. On doit faire une sélection stratégique des faits représentatifs dans le réel. Selon les deux écrivains, l'exotisme est indispensable puisqu'ils possèdent une double culture, double identité et sont donc colonialisés (Gürsel colonisé de deux cultures). Chez Djébar, on constate des hommes stéréotypés qui deviennent tragi-comiques. Gürsel parle *des Américaines*²¹² étant *“le monde multicolore”* et des Allemands. Les Allemands sont forts en technologie, en propreté du pays, en science, en véhicules, en avion, en chemin de fer et en locomotives. *“La science en marche, c'étaient sans doute les véhicules blindés de Krupp et les ailes étaient celles des avions (...). Et aussi le chemin de fer, les locomotives et les wagons qui courraient sur les rails comme un géant, comme un cheval de fer.”*²¹³

En outre, la transgression par le moyen des opérations mentales de deterritorialisation et de reterritorialisation, elle assure l'élargissement de la perspective. Comme chaque personne appartient absolument à un système temporel, culturel et spatial, elle pourrait posséder des caractéristiques hétérogènes. Dans la fiction, on les examine à partir des instants. *“La diversité des temporalités que l'on perçoit en synchronie dans plusieurs espaces différents; voire dans un seul et même espace, s'exprime également en diachronie. L'espace se situe à l'intersection de*

²¹¹ **Ibid.**, p.222

²¹² Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.122

²¹³ **Ibid.**, p.223

l'instant et de la durée. (...) Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique."²¹⁴

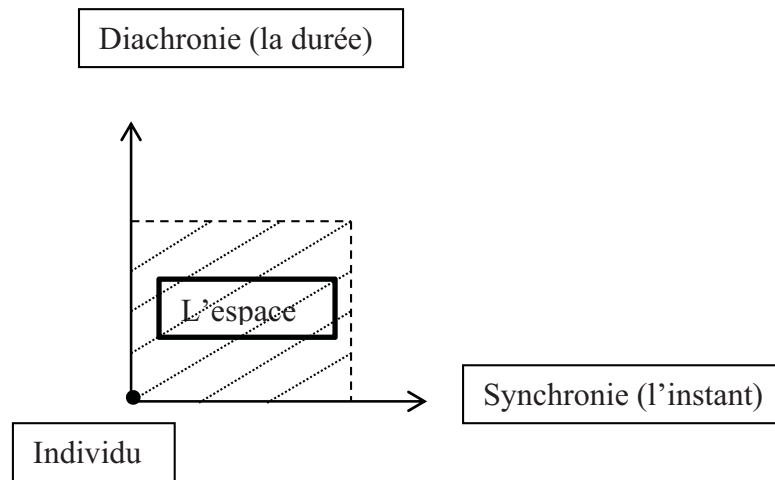


Figure 2.5 : La figuration de l'espace

Cet aspect provient de la pensée structuraliste Saussurienne. Cependant, on doit mettre au centre l'individu car c'est une personne qui attribue un sens à un espace. Sans attribution, l'espace ne reste aucun sens. La description du temps s'exécute par *"le dévoilement d'une histoire sédimentée"*²¹⁵ et de plus, *"l'espace (...), se verticalise dans le temps, de même que l'instant syntagmatique s'inscrit dans une durée paradigmaticque. (...)"*²¹⁶ Tous justifient l'effet indéniable de l'individu sur l'espace et sur le temps. Tels que chez Gürsel, *" (...) Yémen et Arabie étaient la même chose. C'est le mot Yémen qui s'est gravé dans les mémoires."*²¹⁷ Cette perspective consiste une attribution spatiale naturelle dépendante aux expériences et aux vécus au fil du temps.

Deleuze et Guattari ont supposé des phénomènes stratigraphiques en suivant l'idée de Lefebvre sur l'architectonique spatiale. Ce sont des accumulations, des coagulations, des sédimentations et des plissements²¹⁸. Cette idée aussi fait appel

²¹⁴ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.223

²¹⁵ Eugen Fink, **De la phénoménologie**, op. cit., p.31, in cité, B. Westphal, p.224

²¹⁶ Westphal, **op.cit.**, p.224

²¹⁷ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.33

²¹⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, **Mille Plateaux**, op. cit., p.627 in cité, B. Westphal, p.224
 "Deleuze et Guattari ont examiné et baptisé les "couches" de Lefebvre et leurs propres "strates". Chaque strate, qui se distingue par son "unité de composition", s'organise en fonction d'une autre strate, à laquelle elle sert du support (substrate). Cela suppose qu'une de ses faces soit tournée vers cette autre strate (interstrate). Mais il arrive aussi que la face soit tournée non vers une autre strate mais "ailleurs" (métastrate)."

de la transgression de manière différente, et à partir des éléments divers. Entre les espaces, il y a toujours une relation dynamique. Par exemple; Djebbar met en évidence le lien entre Médine et l'Algérie de façon interstrate. Et Loin de Médine, c'est son métastrate de façon à ce qu'elle regarde vers l'ailleurs, au delà de deux espaces interrelationnels. Pour Gürsel, Manisa et la Mecque forment son histoire sédimentée par le dévoilement spatio-temporel.

D'une part, *“L'espace est foncièrement asynchrone; la synchronie est un hasard de son histoire ou une simplification abusive de sa lecture. Selon la formule d'Itamar Even-Zohar, il a “une hétérogénéité stratifiée”²¹⁹. (...) le présent de l'un ne correspond pas nécessairement au présent de l'autre.”²²⁰* C'est aussi valable pour le passé et le futur d'où nos deux écrivains ne les voient pas de même manière. Djebbar porte ses espoirs vers le futur. Le présent est perçu comme une phase de transition. Mais le futur de Gürsel semble flou, il voit le présent obscur car il son doute, par contre l'espérance est pour le futur.

D'autre part, d'après l'anthropologue Edward T. Hall, l'espace est tantôt polychronique, tantôt monochronique. *“La polychronie concerne le système où l'on exerce plusieurs activités dans un même temps.”* L'espace *“est monochrome la vision (hégémonique) qui consiste à discerner dans le monde une seule temporalité commune à l'ensemble de l'humanité. (...) Dans un cadre monochrome, la perception du présent tend à la synchronie, à la monorythmie. Si l'on attribue au monde une valence polychrone, on perçoit du même coup le présent dans son asynchronie et on voit dans la société un “corps polyrythmique”²²¹.”²²²*

Bien que nos deux ouvrages soient polychroniques, Djebbar réussit à être monochronique en même temps puisque elle voudrait indiquer la vision hégémonique de la France, sa perception du passé est synchronique. Elle commence à la mort de Mohammed et elle continue jusqu'à la fin de la période des quatre califes. En revanche, en les racontant, elle insinue l'histoire de l'Algérie de façon polychronique. Selon elle, la seule temporalité de la naissance du système patriarcal et hégémonique a débuté avec la mort de Mohammed car c'est la naissance d'une période chaotique. *“Systèmes asynchrones dans un monde synchrone, le passé de*

²¹⁹ Itamar Even-Zohar, **Polysysteme Studies**, op. cit., p.87, in cite, B. Westphal, p.230

²²⁰ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.230

²²¹ **Ibid.**

²²² Henri Lefebvre, **La Production de l'espace**, op. cit., p.236, in cité, B. Westphal, p.231

*l'un se perd dans l'avenir de l'autre*²²³. Elle se concentre d'effacer l'Histoire hégémonique masculine, en mettant le contrepoids par l'écriture de l'histoire féminine restée secrète. Elle représente le corps polyrythmique de l'Algérie par Abraham. Il est l'ancêtre de deux nations, de deux religions, de deux mondes, de deux centres.

Gürsel est si polychronique qu'il voyage entre les temps divers. Il fait un survol à la période de Djahilia, il passe à l'avènement de l'islam ensuite il regarde la dernière période de l'Empire Ottoman jusqu'à la période de la proclamation de la République le futur en espérance opposé au présent en sombre. Tous les temps de Gürsel sont polychroniques puisque tout ceci représente son histoire intime et l'histoire des Turcs. Surtout, il valorise le présent en sombre pour lui-même et également pour la Turquie.

Calvino décrit, ainsi que dans nos deux ouvrages, *“le lieu est d'abord une construction intertextuelle (...)”*²²⁴ *“(...) nous lisons la ville comme un inconscient collectif : l'inconscient collectif est un grand catalogue (...)”*²²⁵ Alors on pourrait désigner que l'espace est un texte cumulatif dont la lecture est dépendante aux textes précédents. Le texte et l'espace interagissent entre eux parce que le texte est le moyen de la transgression des différents aspects culturels aux futures générations et aussi conservateur des caractéristiques historiques et culturelles.

*“L'intertextualité est perçue comme un processus d'enchaînement d'un texte à un autre fondé sur une logique close qui permet le seul cheminement à l'intérieur d'un système textuel.”*²²⁶ En effet, *“le texte précède du texte, qui à son tour précède du texte dans un enchaînement sans fin où les couches de papier se superposent avec la belle régularité des strates géologiques et des strates archéologiques.”*²²⁷. Dans la perspective postmoderne, *“L'histoire est remplacée par la géographie, les histoires par des cartes, les souvenirs par des scénarii (...)”*²²⁸ C'est le passage de l'abstrait au concret par le glissement du temps vers l'espace. L'aspect historique de nos écrivains se concentre sur la géographie par la représentation des territoires de

²²³ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.232

²²⁴ **Ibid.**, p.242

²²⁵ Italo Calvino, **Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche**, Torino, Einaudi, 1994, p.197 in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.243

²²⁶ Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.272

²²⁷ **Ibid.**, p.251

²²⁸ **Ibid.**, p.260

l'Islam. Ils accentuent les phénomènes géographiques. Tel phénomène pourrait être observé à la Méditerranée.

Comme les deux auteurs décrivent Médine et la Mecque, ils parlent du désert puisqu'ils veulent déchiffrer le sable et le poudre (leur manière de vivre, l'importance de l'éloquence, la rhétorique pour les Arabes). C'est ainsi que le désert signifie l'air propre pour les poumons, l'arabe pur pour le langage, et la liberté pour l'âme. Chez Djébar, le changement de nomination de Yathrib par Médine, Djébar désigne le passage du système matriarcal au système patriarcal, tandis que ceci est changement de nomination d'un espace géographique. Elle parle de la poussière de la guerre, d'homme de la poussière Ali, la poussière de la vie, sexuelle et séductrice et finalement la poussière du désert. Elle constate "*Médine pleine surtout des femmes, de vieillards et de garçonnets...*"²²⁹ Cette phrase fait penser un autre ouvrage de Djébar "*Vaste est la prison*".

Ailleurs, cet espace vaste, le désert est la prison des femmes c'est pourquoi, il faut qu'elles aillent au loin. Elle parle de "*nouvel Etat de Médine*"²³⁰ à partir de sa conscience politique. "*La Mecque est bien loin. (...) Loin de la capitale commerçante et religieuse, tout est déserté.*"²³¹ Un désert est un espace géographique néanmoins par l'attribution humaine, il a obtenu plusieurs sens tels que dans l'écriture d'Assia Djébar, Médine devient le lieu de reconnaissance historique, de l'incarnation puisqu'elle constate comme "*grande fitna*"²³². Médine se transforme le milieu de contact dans lequel il s'agit des émancipations qui débutent dans l'espace familial par l'intermédiaire des filles du désert, des filles de la mère, bref, avec les filles d'Ismaël. Et Loin de Médine signifie l'éloignement afin de se retrouver. Ceci est valable pour la poussière. "*(...) les Migrants dans Yatrib, la ville-refuge du Prophète; c'est à dire les `Ançars (...).*"²³³. On constate des attributions privées sur Yatrib sur un lieu géographique.

Chez Gürsel "*(...) Elle est brillante et ardente comme le soleil du désert.*"²³⁴ Et il manifeste que "*(...) dans le désert son corps se sentait plus libre, il se déplaçait à sa guise dans un espace maîtrisé. La vie y était plus paisible et plus fade. On n'y*

²²⁹ Djébar, *Loin de Médine*, p.97

²³⁰ *Ibid.*, p.105

²³¹ *Ibid.*, p.136

²³² *Ibid.*, p.8

²³³ Djébar, *Loin de Médine*, p.141

²³⁴ Gürsel, *Les filles d'Allah*, p.18

avait pas la notion du temps, car les traces d'hier s'effaçaient aujourd'hui (...), il n'en restait rien."²³⁵ Puisque Gürsel voudrait recomposer sa vie en anéantissant son passé. La Mecque a été identifiée par Gürsel de manière fictive en tant que "*Marwa, Safa, Zamzam et la Maison d'Allah*"²³⁶. Ces notions géographiques sont exprimées historiquement. Istanbul est présenté par la gare de Sirkeci, se voit comme l'espace de passage des navires qui transporte les hommes d'un continent à l'autre. Les caractéristiques géographiques d'Istanbul manifestent l'effet des différentes cultures au fil du temps. Et Izmir reflète "*un nouveau monde*"²³⁷.

De plus, "*(...) Yémen, il est situé un peu en retrait de l'océan Indien, sur le rebord occidental de la péninsule Arabique. C'est une terre fertile, avec ses montagnes, ses rivières, ses vallées couvertes (...)*"²³⁸ D'ailleurs, "*En les écoutant, j'avais l'impression de parcourir toute l'Arabie, Monts, basis, puits, sables, tout ce dont la nature a doté ce pays. Quelques chameaux, quelques dattes, des tentes en poil de chameau et quelques ustensiles.*"²³⁹ Cet espace est représenté de façon transgressive grâce aux ancêtres et aux textes précédents, à l'intertextualité. Ces descriptions et l'histoire collective tissent le centre, l'attribution privée de l'être humain forme la périphérie.

Cette perspective englobe la relation des hommes avec leur environnement. On constate les souvenirs de Djébar en tant qu'un scénario. Sa conscience socio-historique se transforme en théâtre islamique par des anecdotes. Ceci manifeste le changement de repère du temps vers l'espace. De plus, "*La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage (...)*"²⁴⁰ si bien que l'on communique avec l'espace, et l'espace nous communique avec les textes précédents. Il possède en lui-même plein de discours antécédents qui sont produits avec une intention à partir de l'expérience du réel et de l'imagination.

²³⁵ **Ibid.**, p.156

²³⁶ **Ibid.**, p.49

²³⁷ **Ibid.**, p.205

²³⁸ **Ibid.**, p.46

²³⁹ **Ibid.**, p.97

²⁴⁰ Roland Barthes, **Sémiologie et urbanisme**, in **L'Aventure sémiologique**, op. cit., p.265, in cité, B. Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, p.266

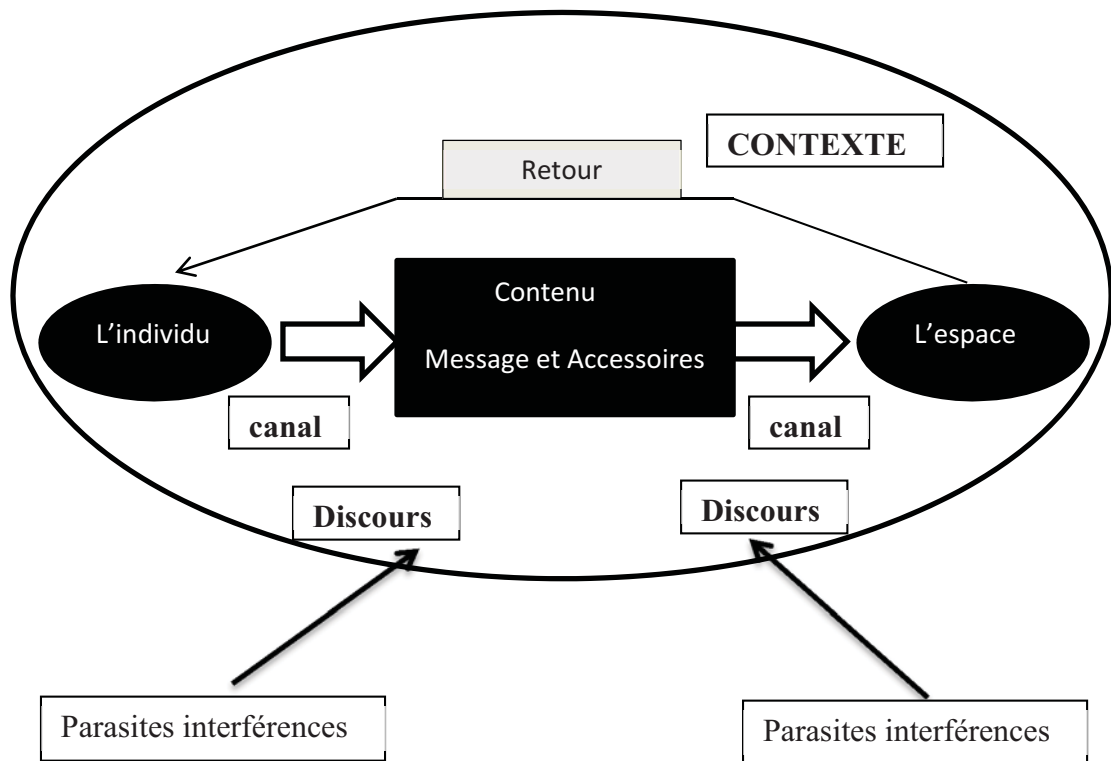


Figure 2.6 : L'interaction entre l'espace et l'individu

L'individu influence l'espace par son message intentionnel. Parallèlement l'espace a un effet indéniablement sur l'individu. Ceci se réalise par un canal de communication soit à l'oral, soit à l'écrit. Dans nos deux romans, il s'agit de deux types canaux de communication : l'oral et l'écrit, chez Djébar, la voix des femmes est le seul moyen de communication orale, l'écriture de Djébar est la seule faculté de communication écrite. Quant à Gürsel, les paroles des filles d'Allah, celui de l'oral, son écriture, celui de l'écrit.

L'objectif de Djébar est Médine. Elle agit vers une communauté de liens et de partage. A cette fin, elle met en scène un théâtre islamique dans le roman. Elle en profite comme accessoire, elle charge les femmes mecquoises pourvu de parvenir son message à ses fins, et d'exercer une influence sur Médine, le symbole du système patriarcal et du colonisateur. Suite à cet effet-là, il s'agit d'un retour réactionnel de l'espace car ceci vient des caractéristiques figées historiques, culturelles et géographiques de l'espace. L'écrivain(e) reste sous l'influence de tous les deux. Ceci cause de parasites interférences durant le processus de production (ici, la fiction). Tels que les paroles de Tabari est la parasite interférence de Djébar. Cette relation réciproque, les parasites interférences, le message et les accessoires fondent le contexte du roman.

Gürsel attaque à la Mecque afin de raconter sa vie intime. Dans le but d'atteindre à cet objectif il prospère des masques, des médiateurs, de différents styles de genres parmi les accessoires. Néanmoins, les traits stricts socio-culturels, historiques et géographiques de la Mecque procurent de la tension. Gürsel reste aussi sous l'influence de son intention et l'histoire de la Mecque. Gürsel essaye de faire couler le passé, l'histoire à la Mecque néanmoins le présent deviendrait le parasite interférence à cause du va-et -vient entre le passé et le présent (la Mecque-Manisa).

2.4 Les traits historiques dans «*Loin de Médine*» et dans «*Les filles d'Allah*»

Le roman historique dont le fondateur est Walter Scott, est un genre débutant au XIX^{ème} siècle. Il existe maintes déterminations sur ce genre pourtant on essaye de le déterminer à l'aide des notions d'espace et de temps puisqu'ils sont notre idéologie centrale. Au premier coup d'œil, le roman historique se voit comme le reflet et la rédaction des vérités de l'époque. A la lumière de cette intention, on est proche d'une perspective objective. Mais est-il possible de parler d'un roman historique ou bien de l'histoire totalement objective? Sont-ils apte à parler de L'Histoire? Quels sont les composants d'un roman historique?

En premier lieu, le roman historique est la reformulation de l'époque. De surcroît, il est une représentation fictive d'un temps précis. En mémorisant la pensée de Bakhtine et de Westphal, il faut que l'on freine le temps, pour analyser l'espace. Comme on décrit un temps historique, on a besoin des lieux qui vont former l'espace historique car le temps historique est formé de l'espace historique. Bien que l'histoire se produise de façon chronologique, en même temps son aspect spatial est indéniable alors on pourrait la constater étant l'assemblage des instants au passé et au présent. L'histoire devient une notion cumulative et spatio-temporelle. "*Pour un historien, le péché le plus redoutable est de faire preuve d'anachronisme.*"²⁴¹ Certes, Gürsel est sans cesse fait de l'anachronisme car son écriture est composée de deux parties : le passé et le présent. L'allée et la venue entre les temps causent de l'anachronisme. Par contre, tandis que Djabar fait de l'association entre le passé et le présent pendant qu'elle réalise son processus mental de deterritorialisation et de retteritorialisation, ceci ne provoque pas de l'anachronisme explicitement. Car on ne constate pas

²⁴¹ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, p.136

l'existence du présent de manière explicite seulement, ceci sent de manière implicite. Cependant, on constate seulement de l'anachronisme pour souligner des diverses idées sur le même thème car elle retourne au début de la scène afin de refléter les autres perspectives. Ceci cause de l'anachronisme mais ce n'est pas aussi remarquable que celui de Gürsel.

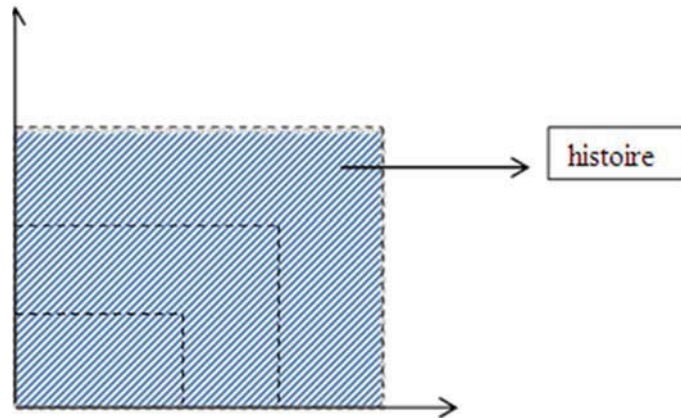


Figure 2.7 : La statigraphie de l'histoire

On dirait que l'histoire est composée des cumulations des faits historiques spatio-temporels. En deuxième lieu, d'après aussi la perspective des chapitres précédents, c'est l'individu qui donne la valeur à un espace. Sans attribution, l'espace n'aurait aucun sens. A partir de cette vision, l'individu devient le composant le plus important dans le domaine de l'histoire de sorte que cette constatation nous atteigne à un niveau mental. L'interprétation et la mise en valeur de l'histoire dépendante aux expériences de l'individu. Ceci cause de l'alternance parmi les faits historiques de manière que les faits choisis forment l'atmosphère de l'époque telle que tragique, dramatique, épique, ironique. Cette analyse indispensable est dénuée de la valeur humaniste. De plus, les genres sont des produits de la transformation des expériences humaines.

Néanmoins, l'histoire a un effet incontestable sur l'individu. Dès la naissance, on se trouve dans une culture déjà existante, et qui va continuer à exister sans nous à partir de laquelle, notre attitude est stimulé nécessairement. Cet aspect s'est considéré comme béhavioriste. *“C'est que, prenant pour objet l'histoire, il est lui-même soumis à cette histoire; il baigne dans elle, par exemple par le choix même de ses sujets, ses vicissitudes en tant que genre, la variation de ses perspectives sur telle*

ou telle époque. Ainsi le pourrait-on dire doublement historique.”²⁴² C’est discutable mais l’effet de l’histoire sur l’individu justifie la valeur d’objet de l’individu, par contre la réaction de l’individu se montre le pouvoir de l’individu et la qualité d’acteur qui joue un rôle essentiel. D’ailleurs, l’histoire possède un aspect bidimensionnel et l’individu se forme doublement historique.

Ici, on est en face de deux ouvrages : « *Loin de Médine* » et « *Les filles d’Allah* » dans lesquels on analyse les traits historiques. Djébar commence par la mort de Mohammed, elle raconte la période des quatre califes. Ceci débute par Abou Bekr, et continue avec Omar, Outhman, et termine avec Aliyy. Gürsel amorce par la période de Djahilia, il accélère avec l’avènement de l’islam, la dernière période de l’Empire Ottoman, la proclamation de la République, les années 1950 de la Turquie. Les écrivains ont choisi des temps précis pour décrire l’histoire. Ils ont éliminé les événements historiques à partir de leurs expériences. Leurs choix reflètent aussi leurs idéologies, leurs états psychologiques et leurs histoires fictives. “*Les rapports entre réalité et fiction historique ne sont pas pour autant toujours aisés. Tout imaginaire apporte avec lui son temps et son espace propres(...)*.”²⁴³ Le roman historique se compose de l’oscillation entre le réel et la fiction. L’imagination de Djébar apporte toujours elle-même à l’Algérie et la France et celle de Gürsel lui apporte à la Turquie, et la France. Ces va-et-vient s’orientent vers la biographie et vers l’autobiographie. Et le roman progresse de style dialectique.

En troisième lieu, “(...) dans cette expérience de masse de l’histoire, d’une part l’élément national se lie aux problèmes de la transformation sociale, et d’autre part des milieux toujours plus étendues prennent conscience de ce lien de l’histoire nationale avec l’histoire mondiale.”²⁴⁴ Afin de renforcer cette intuition, on va la fonder sur l’idée Hégélienne “*la loi universelle de transformation de la quantité en qualité*”²⁴⁵ et la perspective moléculaire de Deleuze et de Guattari. Durant des siècles, l’aspect historique a changé d’après les changements économiques et les conflits entre les groupes idéologiques. Leurs effets se fortifient directement proportionnelle par rapport le nombre de participants. Ceci réalise de façon inconsciemment, et un jour on s’aperçoit qu’il devient en qualité, l’un des traits

²⁴² Georges Lukács, **Le roman historique**, Traduit par Robert Saille, Editions Payot, 1965, p.1

²⁴³ **Ibid.**, p.9

²⁴⁴ **Ibid.**, p.24

²⁴⁵ **Ibid.**, p.28

culturel qui pourrait diffuser dans le monde. Chez Djébar, il s'agit de la conscience du système patriarcal qui est dominant mondialement sous le masque des normes islamiques. En effet, Gürsel marque le changement du statut entre les sexes par le passage du polythéisme au monothéisme. La naissance des religions monothéistes annonce l'origine du statut secondaire des femmes dans l'espace public.

Puis, *“la grandeur de Scott réside dans son aptitude à donner une incarnation humaine vivante à des types historico-sociaux.”*²⁴⁶ En outre, Hegel désigne “l’individu mondialement historique” qui se maintient la progression du monde. Dans le roman historique, l’écrivain devrait choisir ses personnages parmi les individus mondialement historiques. Par exemple; Djébar choisit ses personnages au sein de l’entourage de Mohammed. Gürsel adopte les filles d’Allah : Lat, Manat, Uzza, le prophète d’Abraham et Mohammed et Ismaël, Khadidja, Zeineb et ainsi de plus. Néanmoins, chez Gürsel, son grand-père et sa grand-mère, son père et sa mère jouent un rôle fondamental parce que son œuvre est composé de deux parties : l’une c’est l’Histoire, l’autre, c’est l’autofiction étant donné qu’il est représenté lui-même comme un prototype de l’hyper-monde. Néanmoins, tous les personnages de Djébar sont choisis parmi les individus mondialement historiques.

De plus, *“C’est que le contenu social interne de la collision en fait un événement décisif, socialement et historiquement; c’est aussi que les héros de telles pièces présentent en eux-mêmes cette combinaison de la passion individuelle et du contenu social de la collision, qui caractérise les individus mondialement historiques.”*²⁴⁷ Ses mouvements sont dépendants de l’histoire collective et intime de l’écrivain. Chez Djébar, le contenu de l’islam démocratique que l’on pourrait atteindre avec l’égalité entre les sexes est en collision par le regard dominant islamique et patriarcal. L’égalité serait inaccessible sous la conscience de l’Islam et du colonialisme donc cet aspect provoque de la querelle entre les femmes et les hommes mondialement historiques.

Les passions physiques et d’amour de Gürsel, sa complexité d’Œdipe cause de la collision entre lui-même et les normes islamiques. Ceci provoque aussi de la tension entre lui-même et ses personnages puisque la plupart d’entre eux est mondialement historique parce qu’ils ont des caractères personnels et originaux à la

²⁴⁶ **Ibid.**, p.35

²⁴⁷ **Ibid.**, p.114

réalité. Afin de manifester ses passions et ses désirs, Gürsel exprime le sabbatisme au centre des valeurs de catholicisme et d'islam. Selon cette perspective, l'intermariage est autonome. C'est le support fondamental dont Gürsel allait profiter. Il cherche un soutien pour sa passion d'amour par conséquent, dans son écriture, on se rencontre avec un éventail des religions diverses.

De même, comme le sabbatisme est le courant apparenté au judaïsme, on pourrait interpréter le symbole d'étoile de judaïsme comme l'union de deux triangles, deux mondes distincts : en tant que le triangle de Bermudes de l'Islam et le Père-le-Fils et le Saint-Esprit, la trinité du christianisme. Gürsel en fusionnant les deux triangles qui regardent vers la direction inverse, il obtient d'étoile de judaïsme. Le Saint-Esprit est lui-même de manière fictive dans son écriture. Le fils est son propre père, le père est son grand-père.

Ensuite, *“le roman historique de répéter le récit des grands événements historiques, mais de ressusciter poétiquement les êtres humains qui ont figuré dans ces événements. Il importe de nous fait revivre les mobiles sociaux et humains qui ont conduit les hommes à penser, sentir et agir précisément comme ils l'ont fait dans la réalité historique.”*²⁴⁸ Si bien que l'on pourrait dire que les individus mondialement historiques de nos écrivains sont au service de l'idéologie de l'écrivain, ils vont montrer leurs crises et leurs perspectives historiques vraisemblablement.

Comme *“Scott décrit les grandes transformations de l'histoire comme des transformations de la vie populaire.”*²⁴⁹ A cause de cette conscience, les personnages historiques perdent leur place centrale. Notamment, Djébar décrit la période de quatre califes étant la vie populaire, ce qui est important ce n'est pas les personnages historiques, c'est leurs actes : les actes des femmes et des hommes. Les califes perdent ses valeurs centrales. Cependant, Gürsel met en évidence ses personnages par et pour ses propres valeurs intimes et par et pour ses propres actes donc les personnages historiques perdent leurs qualités historiques à cause de la manipulation de Gürsel.

Ainsi, *“le roman historique ne se distingue pas foncièrement du roman en général (...), son problème spécifique, la figuration de la grandeur humaine dans*

²⁴⁸ **Ibid.**, p.43-44

²⁴⁹ Lukács, **Le roman historique**, p.51

l'histoire passée, doit être résolu au sein des conditions générales du roman. (...) L'individu mondialement historique est nécessairement dans le roman historique une figure secondaire."²⁵⁰ Les personnages sont des procédés de l'accès à la description de l'époque. Ceci est valable chez Djébar, les individus mondialement historiques surtout les hommes jouent un rôle secondaire afin de tisser l'époque des quatre califes mais également pour ressusciter l'histoire féminine.

Dans "*Les filles d'Allah*", Gürsel dégrade l'importance des individus mondialement historiques puisqu'ils incarnent seulement les traits intimes de Gürsel tels que Abraham le boulanger et Ismaïl le bâtard. Abraham le boulanger est présent de manifester son grand-père et le prophète Abraham. Il est l'ancêtre de tous les arabes et son grand-père est l'ancêtre de sa famille, Ismaïl le bâtard pour le côté diabolique de Gürsel. "*Ibrahim efendi*", dit ta grand-mère, (...). *Son visage, sa barbe noire, ses yeux vert émeraude, ses sourcils noirs et son large front basané étaient éclairés d'une lueur rougeâtre. Ses yeux avaient une expression étrange (...).*"²⁵¹ Cette description-là se conforme avec le portrait physique de son grand-père puisque l'on se souvient sa photo que Gürsel met dans son livre "*Au pays des poissons captifs*". "Et que, au dire d'Ismaïl le bâtard, *il se livrait à l'adultère et à la boisson*"..."²⁵² Ce sont des traits communs qui appartiennent aussi à Gürsel. "*Le but du roman est de représenter une réalité sociale déterminée à une époque déterminée avec toute la couleur et toute l'atmosphère spécifique de cette époque. Tout le reste, les collisions comme les "individus mondialement historiques" qui y figurent ne sont que des moyens pour atteindre ce but.*"²⁵³

Nietzsche met en évidence aussi que "*l'histoire existe seulement comme reflet de moi, seulement comme quelque chose qui convient aux besoins vitaux particuliers de celui-ci. L'histoire est un chaos, qui en soi ne nous concerne nullement, mais auquel chacun peut attribuer un "sens" qui lui convient, selon ses besoins.*"²⁵⁴ Cette conscience est si importante pour la compréhension de la perspective de Gürsel car il débute à raconter son histoire de façon chaotique. Il fait référence à la théorie de chaos. Et l'histoire collective devient son objet dans le but de raconter son histoire intime. Il souligne les besoins vitaux surtout l'érotisme et le sexe. Il attribue une

²⁵⁰ **Ibid.**, p.140-141

²⁵¹ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.26

²⁵² **Ibid.**, p.108

²⁵³ Lukács, **Le roman historique**, p.167

²⁵⁴ **Ibid.**, p.201

qualité à l'histoire collective à partir de sa propre histoire. Et finalement, tous les moments qu'il choisit au fil de temps collectif expriment aussi les moments de sa vie intime.

Par exemple; on pourrait remplacer l'époque de Djahilia par son enfance dominé par trois femmes : sa mère et ses deux tantes. L'avènement de l'islam succède à ses moments qui se passent à côté de son grand-père et sa grand-mère. Il commence à apprendre les doctrines de l'islam. La dernière période de l'Empire Ottoman est le contrepoids de la mort de son père, et de la séparation de sa mère. La proclamation de la République nous renvoie à ses années au lycée de Galatasaray. Et puis les années 1950 de la Turquie reflètent son exil en France. Désormais il est mort métaphoriquement, c'est pourquoi il n'a aucune réflexion pour le futur. Maintenant, il a besoin un miracle pour se sauver peut-être une réincarnation. Ensuite, il s'agit de la perspective naturaliste chez Gürsel par "*l'évolution du naturalisme lui-même, en particulier dans sa transition vers un subjectivisme lyrique, vers un impressionisme, souligne la tendance à rendre privée, l'histoire.*"²⁵⁵ Son roman n'est pas la représentation objective historique de la Turquie, seulement une impression. Il s'agit de l'autobiographie de Gürsel en profondeur.

La modernisation de l'histoire se débute grâce au Meyer. En premier lieu, "*(...) le processus historique (...) a disparu, et avec lui disparaît l'homme en tant qu'acteur réel de l'histoire mondiale. (...)*"²⁵⁶ En deuxième lieu, "*L'histoire est seulement un ensemble de tableaux décoratifs, de grands moments pathétiques, dans lesquels cette solitude et cette excentricité des héros de Meyer donnent cours avec une force lyrico-psychologique souvent émouvante.*"²⁵⁷ On pourrait déclarer que c'est la proclamation de l'effondrement de l'objectivité historique. Pour Gürsel, on pourrait manifester que l'histoire est le tableau décoratif qui est composé des moments de tournure choisis lyrico-psychologiquement. Sa focalisation centrale est l'espace, en outre il néglige la pression du temps. Néanmoins, l'aspect historique de Djébar se concentre sur la démonstration de l'existence des femmes sur la scène historique. Sa visée centrale est l'histoire, donc on dirait que c'est le temps. En fait, c'est le palimpseste de l'histoire masculine. Elle voudrait copier de nouveaux textes par ses écritures, par moyen des histoires des femmes diverses.

²⁵⁵ **Ibid.**, p.223

²⁵⁶ **Ibid.**, p.254

²⁵⁷ **Ibid.**, p.255

Ici, on constate deux types de roman historique : le premier, c'est "(...) *le roman historique proprement dit, dans lequel la représentation d'une époque passée est immanente (...)*, Le deuxième "c'est un roman contemporain" sur un thème historique, c'est à dire la pure introjection. (...)"²⁵⁸ Selon Hippolyte Taine : "*Chaque cas non harmonisation avec la "condition" doit apparaître comme une maladie.*"²⁵⁹ Gürsel ne manifeste pas une période précise, on est en face d'un axe temporel sans limite de manière que ceci illumine sa propre situation contemporaine et le cas actuel de la Turquie. Certes, l'oscillation entre le présent et le passé révèle le paradoxe de ses idées pathétiques sur sa mère ce qui justifie la complexité de son œdipe. Comme Djébar décrit la période des quatre califes, son écriture est proprement historique. Cependant, cette période-là marque la situation actuelle de l'Algérie sur la diffusion et l'effet de l'Islam donc on dirait que l'écriture de Djébar est doublement historique.

Il ne s'agit pas des modifications dans le roman historique. "(...) *L'art du montage ainsi mis sur pied est d'une part le point culminant des tendances erronées du naturalisme, parce que le montage renonce même à cette élaboration superficielle du monde empirique, en ce qui concerne la langue et l'atmosphère (...); d'autre part, le montage est en même temps le comble du formalisme (...).*"²⁶⁰

Il est difficile d'être objectif afin de refléter les faits historiques de même ce serait impossible. Pourtant, "(...) *le roman historique moderne montre nettement une tendance vers la biographie.*"²⁶¹ Et puis, "(...) *la vie populaire les conduit surestimer les causes immédiates (...) comme des causes biographico-psychologiques, et à préférer par conséquent la forme biographique.*"²⁶² Et ceci causerait aussi de la polyphonie.

2.5 Le passé, le présent et le futur dans les romans

Le roman historique est une représentation fictive du passé. Cependant il n'est pas une réflexion uniquement qui se concentre sur le passé. Bien entendu, à ce niveau-là, il est indispensable de rattacher au présent pourvu d'interpréter le passé. Ceci est réalisé par moyen des événements contemporains et des expériences

²⁵⁸ **Ibid.**, p.267

²⁵⁹ **Ibid.**, p.272

²⁶⁰ **Ibid.**, p.285

²⁶¹ Lukács, **Le roman historique**, p.343

²⁶² **Ibid.**, p.357

authentiques. On vise de la métamorphose (selon la nomenclature de Bakhtine) au bout de l'interaction entre le passé et le présent pourvu de faire un élan pour le futur.

A savoir, *“les humanistes bourgeois (...) comprennent la nécessité des révolutions dans le passé et y voient le fondement de tout ce qui est raisonnable et digne d’approbation dans le présent, néanmoins ils interprètent le développement futur comme une évolution pacifique sur la base de ces conquêtes.”*²⁶³ Dans cette perspective, on désigne que l'histoire devient un fait si évolutif par l'accumulation des phénomènes du passé.

L'histoire est construite en tant qu'une chaîne rallongée par des actes qui l'ont laissés leur marque sur le temps collectif. Dans le roman historique, il s'agit de ranimer les réalités des périodes antécédentes au passé par les faits emblématiques. Certains pensent qu'il est incroyable de refléter le passé tel que la préhistoire du présent. Cependant, Walter Scott, *“faire revivre le passé comme la préhistoire du présent”*²⁶⁴. Toutefois, on côtoie de la vision de Scott puisque il est primordial de réviser le passé pour l'évaluation d'aujourd'hui : sois par le refus, sois par l'accord. Toujours, on a besoin du passé. Au cas où ceci pourrait causer du conflit entre la réalité historique centrale et la vision contemporaine psychanalytique de l'écrivain, le roman deviendrait un roman pseudo-historique.

Tels que nos deux écrivains, ils font revivre et revivent le passé, tous les deux ont des discordances avec le passé. Ils le voient comme la préhistoire du présent. Surtout Djébar, elle focalise de faire un élan en avant pour le futur qui commence au présent inachevé c'est la raison pour laquelle elle refuse le passé, l'histoire hégémonique des hommes. Le style de Gürsel est plus pseudo-historique, étant donné qu'il va et vient sans cesse entre l'histoire collective et l'histoire intime dans le but de montrer leur dilemme entre elles. Il réviser le passé, et il valorise le temps historique comme cyclique.

Le va et vient, l'oscillation entre le réel et la fiction provoque de l'anachronisme. Le lien avec le présent convie cette notion vu que *“la substance interne de ce qui est représenté reste la même, mais la culture développée en représentant et déployant cet élément substantiel rend nécessaire un changement*

²⁶³ **Ibid.**, p.29

²⁶⁴ **Ibid.**, p.56

dans l'expression et la forme de ce dernier."²⁶⁵ Et alors ceci nous renvoie aussi à la vision moléculaire. Le centre reste la même au contraire la périphérie est en train de toujours continuer à changer. L'anachronisme, c'est le retour en arrière à l'improviste en détériorant la linéarité chronologique du temps. Ceci est utilisé fréquemment au roman pseudo-historique. L'anachronisme assure de nourrir l'imagination en remémorant le passé, ceci est réalisé en général quand on se sent presque épuisé pour que l'on se renforce encore. Du fait de mémorisation la mort de Mohammed par Djébar, et parfois celle d'Abou Bekr, fait forcer son imagination et rappeler sa conscience idéologique. Chez Gürsel, c'est particulièrement pour renforcer son imagination, surtout par la mémorisation des sourates et par des histoires anciennes.

"L'anachronisme nécessaire" de Scott consiste donc simplement dans le fait qu'il permet à ses personnages d'exprimer des sentiments et des idées à propos des rapports historiques réels, (...). Mais le contenu de ces sentiments et de ces idées, la relation de ces sentiments et de ces idées avec leur objet réel est toujours historiquement et socialement juste. Cette expression de pensées et de sentiments ne dépasse pas la conscience de l'époque plus qu'il n'est absolument nécessaire pour élucider le rapport historique donné (...)."²⁶⁶

Selon Victor Hugo, *"l'histoire se transforme en une série de leçons morales pour le présent"*²⁶⁷. La façon de l'empirisme du passé montre le regard historique du narrateur et donc l'écrivain. Leurs niveaux choisis mettent en évidence la pensée individuelle historique de deux écrivains. En dernier lieu, il est inadmissible de ressusciter le passé dans le domaine historique, *"(...) cette attitude est de concentrer ses énergies sur une critique du présent."*²⁶⁸ A partir de la critique du présent, le roman historique se métamorphose au roman socio-culturel.

Croce : *"Toute histoire véritable est histoire du présent."*²⁶⁹ Et puis, *"le passé, l'histoire, par conséquent, n'a pas de rapport organique avec le présent, à cet égard c'est bien plutôt son rigide pôle opposé. Le présent est obscur, le passé montre*

²⁶⁵ **Ibid.**, p.65

²⁶⁶ **Ibid.**, p.67

²⁶⁷ Lukács, **Le roman historique**, p.84

²⁶⁸ **Ibid.**, p.88

²⁶⁹ **Ibid.**, p.202

*des contours nets.*²⁷⁰ A partir de cette perspective-là, nos deux ouvrages seraient purement historiques car tous deux sont concentrés implicitement sur le présent.

2.6 La Tragédie, Le Drame et L'épopée dans les deux romans

Le temps continue à couler en dehors de nous. En l'interactant, on forme nos propres temps étant des branches latérales. Le temps collectif et le temps intime avencent ensemble de façon linéaire et aussi dialectique. Cette conscience excite des luttes sociales si bien que l'on est dans un "(...) *atmosphère (...) figurée entre la puissance et l'impuissance du discernement juste dans des circonstances historiques concrètes.*"²⁷¹ Alors, il s'agit des milieux où ils dominent des différentes atmosphères dépendantes aux états psychologiques de l'écrivain(e) tels que tragique, dramatique et épique. "*Par rapport au roman historique ce fait a le désavantage de laisser le dualisme entre la réalité empirique et les lois générales, abstraites non résolu, tant au point de vue idéologique qu'artistique.*"²⁷² L'atmosphère qu'il a été créé par l'écrivain reflète surtout son idéologie et en même temps on obtient des trucs sur son style.

2.6.1 La Tragédie des Femmes et La Tragi-Comédie des Hommes

Premièrement, "*La tragédie comme la grande littérature épique (...) présente le monde objectif extérieur; elles ne présentent la vie intérieure de l'homme que dans la mesure où ses sentiments et ses pensées manifestent dans des faits et des actions, dans une interaction visible avec la réalité objective et extérieure.*"²⁷³ Djébar rédige l'histoire féminine et sa vie intime de manière extérieure, elle s'identifie comme l'une des femmes. Jamais, son discours se tourne vers introspectif. On pourrait dire qu'elle est objective par son regard historique. Elle se concentre de montrer la tragédie des femmes durant des siècles.

En même temps, ce serait discutable puisqu'il est difficile de répondre selon qui elle est objective : soit pour l'histoire féminine, soit pour l'histoire masculine, ou

²⁷⁰ **Ibid.**, p.265

²⁷¹ **Ibid.**, p.62

²⁷² **Ibid.**, p.85

²⁷³ **Ibid.**, p.98

pour l'Histoire. Néanmoins, elle cherche les sources de la situation contemporaine de l'Algérie à Médine, à l'extérieur afin d'être restée objective. On remarque ses émotions et ses réflexions au cours des actes et des voix des femmes de façon sous-entendus. Gürsel décrit sa vie intime cependant on constate l'interaction visible entre la réalité et sa conscience tels que la coexistence de sa complexité d'œdipe et les valeurs islamiques deviennent tragiques.

Deuxièmement, *“la croissance historique des antagonismes sociaux produit la tragédie en tant que genre pour la figuration du conflit.”*²⁷⁴ Et de plus, *“Cooper montre qu'une telle tragédie est rendue artistiquement bien plus émouvante si elle est figurée dans un milieu où les oppositions économiques directes et les oppositions morales se développent organiquement à partir des problèmes quotidiens.”*²⁷⁵ Djébar met en évidence les sources de l'inégalité entre le sexe masculin et féminin et du colonialisme que l'on discute durant des siècles. Elle les analyse de façon sociologique, politique et économique dans la vie quotidienne des femmes à la période de quatre califes et elle souligne le manque de la démocratie contemporaine. Elle étale toutes les oppositions pour les femmes lectrices.

Il existe des choeurs dans la tragédie antique par contre Djébar profite de chœur féminin par moyen des rawiyates. *“Les héros tragique se précipite avec une détermination fatale vers son but, et sa réussite, son échec ou son effondrement, etc., révéleront le caractère nécessaire de la collision dramatique.”*²⁷⁶ La tragédie se tourne autour du noyau central. Les personnages agissent uniquement pour l'idéologie centrale toujours en vertu comme dans l'écriture de Djébar. La tragédie des femmes se tourne vers la situation des femmes algériennes contemporaines. La tragédie est cruelle au passé. Elle *“adopte une attitude assez empirique (...)”*²⁷⁷ *“(...) Elle se fait (...) une loi : représenter seulement une action importante et, comme la peinture, se restreindre à un unique moment (...)”*²⁷⁸ C'est le cas de reproduire la période des quatre califes dans le but de réaliser l'émancipation des femmes et de la démocratisation de l'Algérie. Elle représente une action importante dans un unique moment.

²⁷⁴ **Ibid.**, p.97

²⁷⁵ **Ibid.**, p.70

²⁷⁶ Lukács, **Le roman historique**, p.165

²⁷⁷ **Ibid.**, p.177

²⁷⁸ **Ibid.**, p.180

Auparavant, Aristote a affirmé que Ariprades a critiqué la langue soutenue tragique d'ailleurs le style tragique classique a critiqué aussi à cause de l'insuffisance de l'imitation des femmes nobles. Dans le style de Djébar, on observe la représentation des femmes nobles de l'entourage de Mohammed de manière dialoguée. On pourrait la critiquer à cause de la volonté d'atteindre son but (l'émancipation des femmes) seulement par les nobles, désormais on dirait que ce serait pour éviter d'être cible de cette critique, donc son aspect est post-moderne tragique mais ceci est valable seulement pour les femmes. En outre, le style de "*la volonté d'accompagner toute affabulation tragique (...) d'une affabulation comique, parodique, travestie, qui était son pendant, se reflète dans les arts plastiques des Romains. (...)*"²⁷⁹

C'est la raison pour laquelle on dirait que l'affabulation de Djébar est post-moderne tragique d'après les femmes étant donné qu'elle voudrait montrer les faiblesses des hommes, elle les ridiculise, ceci se transforme à tragi-comédie pour les hommes. Deux styles juxtaposés ont été joués sur la même scène. Son ouvrage est "*parodiquement travesti*"²⁸⁰. De plus, à l'inverse de la perspective individuelle de la tragédie classique, Assia Djébar ne met pas au pouvoir seulement une personne, elle y pense de manière collective. La tragédie est un style de rire ambivalent. "*Dans la culture antique, le sérieux tragique n'excluait pas l'aspect comique du monde; au contraire, ces deux éléments coexistaient. Derrière la triologie tragique venait le drame satirique qui la complétait dans le domaine du rire.*"²⁸¹ Djébar deviendrait aussi post-moderne au bout de ce processus-là.

La tragédie est l'art de l'interprétation d'acteurs jeunes par un acteur vieux. Djébar analyse les femmes algériennes de son époque. Elle écrit ses constats de façon à éclairer leur chemin, leur futur. De même, la tragédie a une durée précise et déterminée, ses composants les plus importants sont la musique et la langue tels que Djébar profite de tous les moyens langagiers comme la phonétique, la métaphore, les signes de ponctuation etc. Son chœur porte le rôle de la musique de façon post-moderne. D'après l'affirmation d'Aristote, les paroles donnent l'aspect politique et rhétorique du créateur (trice).

²⁷⁹ Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, p.415

²⁸⁰ **Ibid.**, p.417

²⁸¹ Bakhtine, **L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**, p.126

Il s'agit de la tragédie, cause de la fatalité si l'on prend l'exemple de la reine yémennite dont on a déjà parlé. Toujours consommées par les hommes, elles deviennent tragédienne. "(...) *on appelait modjahiddines, c'est la loi de la djahilia que vous prétendez m'appliquer! (...) elle les maîtrisait en tragédienne à l'art de consommer (...).*"²⁸² Elle parle d'une erreur tragique de la "glaive de l'Islam" qui provoque d'"une chute imminente"²⁸³. Il fait couper une tête à cause d'une erreur linguistique.

2.6.2 Le Drame Intime

Le drame, "(...) *est concentré autour d'un centre solide, la collision dramatique. (...) "L'action dramatique" dit Hegel, "repose donc essentiellement sur des actions qui se heurtent, et la véritable unité ne peut se fonder que sur le mouvement total. (...) Hegel oppose ainsi "la totalité du mouvement dans le drame à "la totalité des objets" dans l'(...) épique"*²⁸⁴ que l'on va traiter. "*Il manque toute l'ambiance des relations de parents et d'enfants, l'assise matérielle de la famille, sa croissance, son déclin etc.*"²⁸⁵ Chez Djébar, il n'y a aucun détail en dehors de sa base substantielle. Parfois, on rencontre les liens parentaux s'il est nécessaire tels que Mohammed – Fatima, Abou Bekr- Esmâ- Aïcha. Dans le déroulement du livre, on découvre les collisions dramatiques entre eux. Et puis, cette forme dramatique est située au centre de la grande révolution de l'histoire féminine. Chez Gürsel, la collision de sa double identité le met à un état dramatique.

Bien entendu, "*de tels moments ont déjà un caractère dramatique dans la vie elle-même*"²⁸⁶ Dans "*les filles d'Allah*", le jour où la mort de son père, le moment de cérémonie sont dramatiques et encore quand Mohammed est venu pour briser les idoles, les sentiments des filles d'Allah, la représentation de leur chagrin est particulièrement intense et renforcent le niveau dramatique face à cet événement "*puisque le drame figure ces moments exaltés de la vie (...) les forces impulsives de la vie ne sont représentées dans le drame que dans la mesure où elles mènent à ces*

²⁸² Djébar, **Loïn de Médine**, p.81

²⁸³ **Ibid.**, p.105

²⁸⁴ Lukács, **Le roman historique**, p.101

²⁸⁵ **Ibid.**, p.102

²⁸⁶ **Ibid.**, p.111

*conflits centraux, où elles sont elles-mêmes des forces motrices de ces collisions.*²⁸⁷ Chez Gürsel, cette collision se réalise dans sa raison de manière passive comme une feuille qui s'envole par le vent. Celle de Djébar s'effectue sur le terrain de façon actif, elle résiste au passé patriarcal et colonialisé. De plus, *“la collision élève le héros dramatique à une grandeur dont auparavant il ne soupçonnait pas en lui-même la possibilité et dont la réalisation produit l'effet entraînant et exaltant du drame.”*²⁸⁸

Ensuite, *“Puisque le drame se concentre les moments décisifs d'une crise socio-historique dans la collision, il doit (...) être composé (...) des figures depuis le centre jusqu'à la périphérie (...). (...) cet arrangement (...) doit en même temps créer une hiérarchie dramatique”*²⁸⁹, Gürsel fait son organisation temporelle afin de montrer le tableau historique de la Turquie qui s'avance vers l'obscurité. Il l'interprète de façon strictement dramatique. Cet angle du regard est la preuve de sa perspective subjective sur l'histoire de la Turquie. Des faits quantitatifs deviendraient la qualité de la Turquie. D'ailleurs, cette sélection joint essentiellement à la vie politique. Et Gürsel exprime ses sentiments, ses passions sur ce fondement. Pour lui, ce sont des collisions politico-historique. Ici, on pourrait manifester que le drame est le résultat de la collision entre les temps et aussi entre les espaces. La propre tragédie de Gürsel est aussi dépendante de la collision de sa double culture : orientale et occidentale. Le titre du livre est le symbole de ce dilemme. Les filles représentent le monde occidental et Allah celui de l'orient.

Et puis, le drame s'intéresse aussi aux destins des individus tels que Djébar met accent sur la fatalité commune des femmes et aussi elle arrive à la faire adapter aux hommes. Et aussi *“le dramaturge le représente l'événement comme entièrement présent.”*²⁹⁰ Ceci est plutôt valable pour Djébar, tous les phénomènes sont en connexion avec le cas contemporain de l'Algérie. Le pas vers la démocratisation est soufflé dramatiquement par l'union de la France avec l'armée algérienne contre l'Algérie, sous l'effet du colonialisme.

“La nécessité de l'effet immédiat du drame, la nécessité pour chaque phase de l'action et du développement des caractères d'être comprise et vécue immédiatement

²⁸⁷ **Ibid.**, p.117

²⁸⁸ **Ibid.**, p.134

²⁸⁹ **Ibid.**, p.139

²⁹⁰ Lukács, **Le roman historique**, p.145

*et simultanément (...).*²⁹¹ Et le drame les représente par l'intermédiaire du dialogue. Ensuite, *“les manifestations individuelles et sociales de la vie signifie l'autodestruction du drame sous la forme du “théâtre de chambre”. Mais ce développement du caractère privé du drame est seulement un aspect d'un processus (...), dans l'indépendance et l'autonomie en apparence toujours plus grande de la vie politique.*²⁹² Dans *“Loin de Médine”*, le symbole de la fin de cas dramatique des femmes est la chambre d'Aïcha. Elle prend la parole au pouvoir et elle devient aussi le symbole de l'autonomie et de l'indépendance. Le chemin de l'émancipation et de la démocratie passe par cette chambre dans laquelle Aïcha a connu beaucoup de douleur.

Le *“point où le contraste entre roman et drame est le plus évident, le problème de la collision.”*²⁹³ Et les personnages sont des individus mondialement historiques dans le drame de manière vraisemblable. Il s'agit de *“l'anachronisme nécessaire” (...)* dans le drame (...) *le drame utilise d'authentiques héros historiques bien plus souvent que le roman.*²⁹⁴ Sa différence la plus frappante de l'épopée, c'est le drame qui traite le présent néanmoins l'épopée examine les événements au passé si bien que, dans le livre de Djébar, il existe une collision *“historiquement authentique”* entre Médine et Algérie. Pour elle, son drame est l'annonce de la naissance de la nouvelle perspective. De plus, le drame *“(…) a un caractère anthropologique.”*²⁹⁵

En effet, *“le drame historique, a divisé les figures de ses drames historiques en “historiques” et “idéales”, c'est à dire inventées par lui.”*²⁹⁶ *“Loin de Médine”*, c'est la réinterprétation de l'époque des quatre califes, par moyen de laquelle Djébar déclare sa solution à l'inégalité entre les sexes par le poème final en imaginant et décrivant Loin de Médine, son monde idéal.

2.6.3 L'épopée Féminine et Masculine

Tout d'abord, *“l'épopée (...), comporte trois traits constitutifs : 1) Elle cherche son objet dans le passé épique nationale, (...) 2) La source de l'épopée, c'est*

²⁹¹ **Ibid.**

²⁹² **Ibid.**, p.150

²⁹³ **Ibid.**, p.157

²⁹⁴ **Ibid.**, p.168

²⁹⁵ **Ibid.**, p.169

²⁹⁶ **Ibid.**, p.183

la légende nationale (et non une expérience individuelle (...)) 3) Le monde épique est coupé par la distance épique absolue du temps présent (...) La référence et la participation du monde représentées au passé, voilà le trait constitutif formel du genre épique. (...) Elle fut d'emblée un poème sur le passé."²⁹⁷ Djébar est en quête de l'histoire féminine qui s'est refermée sur le silence. Elle essaye de la rescussiter pendant la période des quatre califes. L'objet de Gürsel, c'est lui-même, sa propre identité. Il se recherche lui-même dans l'histoire nationale de la Turquie. Ce qui est raconté, au premier coup d'oeil, ce n'est pas son expérience personnelle, par contre les faits choisis deviennent polyphoniques, par double sens.

"(...) La littérature épique : la vaste peinture des moeurs et des circonstances des événements, le caractère dramatique de l'action et, en rapport étroit ceci, le rôle nouveau et important du dialogue dans le roman."²⁹⁸ Notamment, Gürsel accentue les moeurs dans son livre par moyen de son grand-père et sa grand-mère. Et leurs places s'occupent d'un endroit très important pour sa vie intime. Sa grand-mère est la porte-parole des moeurs en racontant des histoires anciennes, son grand-père est le modèle de son enfance. Chez Djébar, les dialogues sont très dominants. Le roman est composé des voix des femmes diverses.

Ensuite, *"il doit en être (...) dans une œuvre (...) purement épique, où le principal personnage (...) autour duquel les événements se développent et où il peut seulement se distinguer par des qualités humaines générales (...), car le héros de l'épopée est la vie même non pas l'individu humain. Dans l'épopée, l'individu est (...) assujetti à l'événement éclipse la personnalité humaine par sa grandeur et son importance, détournant d'elle notre attention par l'intérêt, la diversité et la multiplicité de ses images.*"²⁹⁹ Les personnages féminins de Djébar perdent leurs qualités humaines sur le chemin d'émancipation. Les portraits divers se rapprochent par les traits communs sur la grande route de la vie. Leurs actes et leurs voix sont focalisés uniquement sur l'idéologie centrale de sorte que l'on est en face des images multiples qui deviennent communs. Chez Gürsel, les individus mondialement historiques sont assujettis parmi leurs valeurs qui approvisionnent les multiples traits de Gürsel.

²⁹⁷ Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, p.449

²⁹⁸ Lukács, **Le roman historique**, p.31

²⁹⁹ **Ibid.**, p.35-36

Puis, *“L’épopée présente une forme plus extensive et plus large que le drame, que la pure extension, la succession à la manière d’une chronique et la juxtaposition de tous les événements d’une période constituent l’essence de l’art épique.”*³⁰⁰ Les moments choisis de Gürsel la justifie car il se déploie au fil du temps. Il s’agit d’un début, des tournures et d’une fin. Et Aristote en excipe dans *« la Poetica »*. Ici, il s’agit de fragmentation du temps. De plus, *“l’épique et le drame donnent tous deux une image totale de la réalité objective”*³⁰¹ Le choix temporel de Gürsel reflète la réalité objective de l’histoire de la Turquie d’après certains. Mais est-ce possible de dire seulement que ces traits représentent la réalité de la Turquie? Ceci dépend des expériences, de l’idéologie de l’écrivain et des lecteurs.

Dans l’épopée, les personnages tiennent une place centrale néanmoins, ce n’est pas en vigueur pour le roman historique car dans lequel ce qui est important, c’est plutôt des faits historiques. Les personnages portent un rôle secondaire. Chez Djébar, on a déjà dit que les personnages sont au service de l’idéologie centrale c’est pourquoi leurs identités perdent leurs valeurs. A partir de cette perspective-là, le style de Djébar est historique. Par contre, Gürsel souligne l’identité, l’humanité de ses personnages à partir de leurs actes. Cet aspect appartient au style épique. D’ailleurs, ce genre *“(…) cherche toujours à donner l’impression de refléter la vie telle qu’elle est normalement, comme un tout.”*³⁰²

Selon Aristote, l’épopée n’a pas besoin de mise en scène concrète comme la tragédie alors on se retrouve avec des choses plutôt abstraites. Tels que, Gürsel fait son voyage dans les espaces et des temps multiples de façon mentale. *“Il a donc eu la possibilité de considérer rétrospectivement les crises et les luttes de sa préhistoire avec un calme épique.”*³⁰³ Son voyage se balance de manière rétrospective et introspective. En revanche, la mise en scène de manière dialoguée de Djébar nous fait réfléchir, et montre qu’elle demande des comptes aux hommes.

Berna Moran marque dans son livre les trois types de style poétique de Platon. Le premier, c’est le poète parle lui-même, le deuxième, c’est la méthode de mimesis, il parle par moyen de ses personnages. Et le troisième, c’est la forme épique qui englobe tous les deux. Gürsel participe à l’énonciation en tant que le narrateur et

³⁰⁰ **Ibid.**, p.41

³⁰¹ **Ibid.**, p.98

³⁰² **Ibid.**, p.48

³⁰³ Lukács, **Le roman historique**, p.91

aussi il s’y précipite par moyen de ses personnages. Ses personnages parlent surtout dans le domaine de l’histoire collective et ceci nous donne l’impression qu’il est objectif.

*“(…) la grande littérature épique, celle de “la totalité des objets” qui est créée “pour mettre en rapport l’action particulière avec sa base substantielle”. Hegel souligne (...) qu’il ne s’agit jamais ici de l’autonomie du monde de l’objet. Si le poète épique rend celui-ci autonome, il perd toute valeur poétique.”*³⁰⁴ Gürsel voit l’histoire collective et son histoire intime en totalité. Tantôt, il devient l’objet de l’histoire collective, tantôt, l’histoire collective devient son objet. Sa force poétique vient de cette conscience-là et l’histoire collective, c’est son contour substantiel.

*“Le poète épique représente l’événement comme entièrement passé.”*³⁰⁵ Gürsel fait son voyage mental vers le passé pourvu d’éclairer le présent. De plus, *“dans la poésie épique, (...) un rôle énorme est joué par l’être physique des hommes, par la nature qui les entoure, par les choses qui constituent le milieu où ils se meuvent, etc.; l’homme est représenté dans l’interaction de tout cet ensemble complexe (...).”*³⁰⁶ Gürsel donne beaucoup importance à la nature, à l’espace naturel, aux traits naturels des humains et à la force naturelle. Sa vie intime est incarnée de sa toute complexité.

*“(…) L’épopée est une lutte à caractère national, qui de ce fait a nécessairement un objectif clair et défini. Le motif régressif” (de Goethe) “domine l’histoire sous la forme d’une chaîne ininterrompue d’obstacles qui résistent à la réalisation de cet objectif.”*³⁰⁷ Ceci est valable surtout pour Djébar, sa lutte pour l’Algérie avec le motif régressif on retourne la préhistoire des années 1990.

Le discours de l’épopée possède des styles privilégiés. *“Pour vouloir susciter l’impression d’authenticité historique au moyen d’un ton constamment archaïsant (...).”*³⁰⁸ Il faut savoir que Gürsel s’adresse aux lecteurs et à lui-même à la façon similaire du Coran. En plus, il s’agit de l’utilisation des mots en d’autres langues, c’est le cas de deux écrivains pour l’utilisation des mots arabes. Et puis, selon

³⁰⁴ **Ibid.**, p.100

³⁰⁵ **Ibid.**, p.145

³⁰⁶ **Ibid.**, p.146

³⁰⁷ **Ibid.**, p.164

³⁰⁸ **Ibid.**, p.219

Aristote, l'épopée possède des péripéties et du pathos, elle profite de l'imagination et des moyens langagiers.

2.7 La Polyphonie, Le Dialogisme et L'intertextualité dans le discours d'Assia Djebar et de Nedim Gürsel

D'abord, *“les concepts de polyphonie et de dialogisme englobent le discours rapporté, ce dernier étant considéré comme un cas particulier et marqué de double énonciation. (...) La nature de cette double énonciation, ses différentes hiérarchisations et la façon de les marquer dans le discours par des indices (...) ou des signaux plus clairs (...) se déclinent sur un continuum allant des formes qui supposent un rapport avec un discours autre antérieur (...) à celles qui ne font plus qu'évoquer une parole ou un point de vue autre. (...) Aux théories Bakhtiniennes, mêlant la polyphonie, dialogisme, intertextualité, dans cette optique, la polyphonie est spécialisée dans un usage littéraire, où le narrateur fait entendre des voix non hiérarchisées dans le trame romanesque.”*³⁰⁹ A l'égard de cette conscience, on pourrait aboutir cette interprétation schématique suivante :

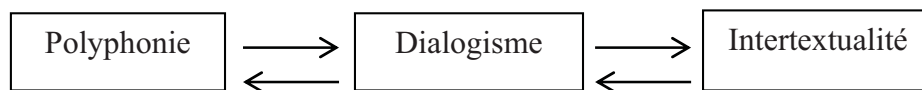


Figure 2.8 : La relation réciproque entre la polyphonie, le dialogisme et l'intertextualité

Tous commencent par la parole, les voix multiples qui participent à l'énonciation fondent le dialogisme par leurs cummulations, on parvient à l'intertextualité. L'intertextualité, c'est la transformation de discours en entité. Djebar donne la parole aux femmes à l'entourage de Mohammed. Elles sont des interlocuteuses et des transmetteuses si bien que dans son écriture, il s'agit de la pluralité des voix. Ceci est l'indice aussi de la démocratie. Avec la mort de Mohammed, *“les mises en scène du pouvoir se cherchent, se brouillent, se superposent. Les querelles de succession sont les prodromes de la prochaine guerre civile entre Musulmans, “la grande fitna”.”*³¹⁰ Djebar profite de ce chaos : la mort de Mohammed afin de ressusciter les femmes. Dans tous les épisodes de son roman, il

³⁰⁹ Laurence Rosier, **Le discours rapporté en français**, Paris : Editions Ophrys, 2008, p.38

³¹⁰ Djebar, **Loïn de Médine**, p.8

existe des rawiyates. Toutes les femmes parlent, et les rawies sont des transmetteuses grâce auxquelles, leurs paroles se condensent et la chaîne va continuer. On a déjà manifesté que l'émancipation des femmes va réaliser pas à pas de manière stratégique. Les quatre épisodes du livre dans lesquels les femmes sont en mouvement, cheminent par dialogisme. L'épisode antécédent oriente les suivants. Les rawies deviennent des contrepoids pour les quatre califes.

Et aussi, ceci est en vigueur chez Gürsel, mais pas aussi frappant que celle de Djébar néanmoins, les filles d'Allah : Lat, Manat, Uzza sont des porte-paroles qui accentuent la perte pour le statut des femmes de Taïf et de Yathrib (l'ancien nom de Médine). Ceci est représenté par "Arabie heureuse et malheureuse" dans le style de Gürsel. "Arabie heureuse" signifie Yathrib, l'ancien nom de Médine avant l'hégire et "Arabie malheureuse" figure Médine.

Par contre, Ducrot "*déplace la polyphonie du texte vers l'énoncé et étudie le dédoublement du sujet énonciateur selon les modalités, il privilégie la notion de point de vue plutôt que celle des voix (...)*"³¹¹. C'est à dire, il présuppose deux interlocuteurs qui ont des perspectives antagonistes. Nedim l'enfant et Ismaïl le bâtard sont deux interlocuteurs antagonistes. Nedim l'enfant est le représentant du monde oriental et l'autre celui de l'occident. Ils sont toujours en interaction. Et ils stimulent leurs paroles, là-bas il s'agit aussi du dialogisme.

Dans « *Loin de Médine* », Djébar se précipite à l'énonciation par les signes de ponctuations marginales et l'utilisation du conditionnel passé. Ce sont :) "*Soudain l'interrogation :)*"³¹² Ici, elle rit. ;) qui expriment ses sentiments, >> >> " >> De la cohue des soldats autour, sortirent deux, trois, et même quatre hommes, de ceux que les Musulmans désignent comme `Ançars, une aristocratie chez eux liée par l'ancienneté de leur foi... (...) : "*J'ajoute cette condition aux précédentes!*"³¹³. Ici ce type de guillemet reflète que cet événement va continuer et qu'il devient la chaîne.

` (guillemet inverse) à gauche ou bien à droite désigne le camp gauchiste et droitiste des partis, les Ançars marquent le camp gauchiste — — "(...) *Elle le vit, buste imposant, plutôt à demi assis, ou accoudé, le visage de profil et — c'est ce*

³¹¹ Rosier, **Le discours rapporté en français**, p.38

³¹² Djébar, **op.cit.**, p.150

³¹³ **Ibid.**, p.130

*qui la frappa d'abord — les joues humides “de sueur” pensa-t-elle.”*³¹⁴ Ils expriment les informations supplémentaires. Et avec le conditionnel passé et le conditionnel présent, elle fait de l'interrogation et des recommandations. *“Toute étreinte conjugale ne cacherait-elle pas définitivement un plan féminin?”*³¹⁵ Et un autre *“Elle aurait pu, pour les gardes accourant, hasarder une autre explication tout aussi vraisemblable : (...) aurait-elle pu prétendre.”*³¹⁶

Et “...” pour attirer l'attention sur le mot encadré *“Son “homme” contre elle (...).”*³¹⁷. ... (point de suspension) *“Pouvoir oublier!... Oublier quoi?”*³¹⁸ Ceci indique des instants en haute tension mais elle se taît. Et il existe de l'écriture en italique pour la différencier de celle de l'autre. Les dialogues et surtout les voix sont en italique. De plus, il y a des mots italiques dans l'écriture normale. L'italique représente la fiction de Djébar à partir de l'Histoire à partir de différentes focalisations. Elle met en scène l'Histoire de manière fictive. Cette tactique a été également utilisée par Gürsel. Il raconte l'Histoire, et on voit le thème fictif en italique sur ce à quoi il mémorise une image dans sa vie intime. L'histoire et la fiction marche parallèlement. Par exemple, dans la partie de l'année de l'éléphant, *“ababil”* écrit en italique puisque Gürsel rapporte la débandade de l'armée d'Abraha devant les oiseaux ababil que sa grand-mère avait déjà raconté. Toute suite, il rédige la scène qu'il voit des hirondelles par la fenêtre de la maison de chez ses grand-parents. Ils avancent par la conscience du dialogisme. La précédente dirige la suivante.

Bien entendu, les deux formulations sont valables pour nous puisque la perspective de Bakhtine est dominante dans l'écriture de Djébar, la deuxième est prépondérante celle de Gürsel. Mais on ne pourrait pas dire qu'ils en possèdent seulement une. Etant donné que les deux écrivains ont deux cultures, deux langues, deux identités et deux nationalités, la polyphonie est inévitable.

Comme Djébar donne la parole aux femmes de l'entourage de Mohammed, on entend plusieurs voix diverses qui se centrent sur le même thème, un chœur féminin est ainsi formé. En revanche, ceci est une réponse de la vision historique de Tabari. Ici, on aborde la perspective de Ducrot. Donc, sa démarche débute par la polyphonie

³¹⁴ **Ibid.**, p.151

³¹⁵ **Ibid.**, p.23

³¹⁶ **Ibid.**, p.26

³¹⁷ **Ibid.**, p.144

³¹⁸ **Ibid.**, p.145

bakthienne, continue en dialoguant avec Tabari, le représentant de l'histoire masculine qui devient le destinataire fictif de son énonciation.

Gürsel afin de refléter ses deux perspectives : orientale et occidentale, il choisit Nedim l'enfant et il invente Ismaïl le bâtard. Ce sont deux interlocuteurs possédant de point de vue distincts. Cet enfant est le représentant du monde oriental et son ami Ismaïl est celui de l'occident car "Le bâtard" nous fait rappeler Jésus-Christ et le christianisme. Ceci est un autre exemple à la vision de Ducrot puisque Gürsel associe de deux idées différentes, en même temps. Néanmoins, on pourrait les analyser en tant que deux voix distinctes de la vie de Gürsel. C'est pourquoi, il n'est pas très juste de les dissocier de façon sévère et stricte.

Ensuite, "*la polyphonie se centre sur la mise en scène des différents points de vue et voix dans le discours, alors que le dialogisme s'appuie sur une conception interactive du discours : tout discours est une réponse à un discours, qu'il s'agisse d'une réponse in situ dans un dialogue ou, plus largement, d'une interaction avec les autres discours.*"³¹⁹ D'ailleurs, il s'agit des rapports particuliers du roman avec les romans extra-textuels tenant à l'orientation temporelle, idéologique à la zone de contact. C'est l'intertextualité.

Djebar dans "*Loin de Médine*", d'abord, elle cite ses références "(...) parfois qu'a nourri en moi la lecture de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles de l'Islam (Ibn Hicham, Ibn Saad, Tabari)."³²⁰ A la dimension présente de son écriture, elle est en dialogue avec les premiers chroniqueurs surtout avec Tabari. Elle cite ses phrases afin de lui répondre. "*Schehr tient personnellement Sana'a, la capitale, plus "deux ou trois villes", relate Tabari. En son nom, neuf gouverneurs contrôlent neuf autres villes (...).*"³²¹ Ici, elle voudrait souligner sa perspective antagoniste. Elle accentue sa phrase entre guillemet et puis elle répond néanmoins elle ne fait pas des citations précises, elle néglige les noms du livre et les pages. Ce serait à cause de l'universalisme de ces informations surtout dans le monde islamique. De plus, elle souligne les perspectives des autres en utilisant les mots tels que "selon certains, selon d'autres transmetteurs, selon d'autres encore ainsi de suite."

³¹⁹ Rosier, *Le discours rapporté en français*, p.40

³²⁰ Djebar, *Loin de Médine*, p.7

³²¹ *Ibid.*, p.19

Ensuite, elle fait sentir “le Rouge et le Noir” de Stendhal avec Esma “*celle aux deux ceintures*”. “*Elle a en effet spontanément coupé un long châle qu’elle portait pour en donner un partie à Mohammed qui s’enfuit; elle a pensé au viatique du voyage, elle qui va nourrir, les jours suivants, dans la grotte, les deux fugitifs (...).*”³²² La première partie est rouge, l’autre est noire. Le rouge reflète comme dans le roman de Stendhal, le chaos, le sang et l’amour, l’autre la mort, la destruction et la crise. Cette forme de ceinture incarne les deux visages de la vie d’après les femmes. Leurs amours, leurs vies sont occultés par la guerre par la mort tout ceci cause de la destruction, du chaos et de crises. Leurs consommations provoquent aussi à la crise, tels que Oum Temim, l’une des exemples “*celles qu’on épouse après la bataille*”. Elle a eu deux noces à cause de la guerre. Et aussi l’amour d’Oum Hakim et Ikrima devraient s’épuiser à cause de la guerre. Ainsi, le rouge signifie l’ascension militaire, le noir celle de la religion. Pour Esma “*celle aux deux ceintures*”, cette ceinture marque doublement progression de sorte que les femmes aillent loin donc “Loin de Médine” manifeste l’élévation socio-politique des femmes.

De même, il s’agit de deux parties du roman, la première partie se déroule dans la bourgeoisie provinciale, Julien a eu des séminaires au moyen desquelles il fonde son état d’esprit. A la deuxième, à la suite des certaines rencontres avec les différents personnages, il commence par retrouver à l’aristocratie parisienne, il devient secrétaire du Marquis de La Mole. Il espère faire progresser son niveau social. A partir de cet aspect, Djébar en rêve pour toutes les femmes. Elle voudrait qu’elles existent dans l’espace public. C’est la raison pour laquelle, elle donne beaucoup d’importance à Aïcha. Elle est l’une des exemples de ceci. Le succès passe dans la chambre d’Aïcha. Et aussi la vie de Djébar ressemble à la vie de Julien. Elle est algérienne, elle est née dans une famille de petite bourgeoise, du faubourg Cherchell de l’Algérie. Elle étudie à une école française et ensuite dans une école coranique et puis à l’université dans le domaine de l’histoire moderne. Au moyen de ces éducations, il forme son état d’esprit. Et puis, elle adhère à l’Académie française. Ces étapes éducatives et ses traits intimes sont si proches à celles de Julien, et aussi avec Aïcha. Donc leurs caractéristiques deviendraient polyphoniques.

Chez Gürsel, tout d’abord, il existe des allusions coraniques c’est sur ce à quoi, il narre avec “tu” en général à l’impératif, il y a des segments, son écriture en italique

³²² **Ibid.**, p.50

donne prise sur la composition, il s'agit de la rhétorique sémantique. A partir des sourates, on obtient deux aspects symétriques: à la première, on se concentre sur la composition de ces sourates, à la deuxième celle de la vie de Gürsel.

Ensuite, on se rencontre avec la citation de Dante. *“Tu ne craignais pas tant d’entrer dans l’enfer de Mahomet que de perdre le chemin de l’enfer de Dante.”*³²³ Dans la “comédie divine”, il s’agit de trois dimensions: le paradis, l’enfer et le purgatoire. Selon Gürsel, *“trois étendards flottaient au vent, l’un à l’ouest, l’autre à Machrak, le troisième au-dessus de la Kaaba.”*³²⁴ Son paradis se trouve à Machrak, son enfer à l’ouest et son purgatoire à la Mecque. Mais tous se produisent dans sa tête. Il y voyage. Gürsel convient de la comédie, de la poésie, de l’imagination et de l’allégorie comme celles de Dante mais avec sa propre interprétation et imagination. *“Tout simplement tu voulais changer de route, tu ne voulais pas t’égarer dans une épaisse forêt au milieu du chemin de ta vie.”*³²⁵ Ici, comme chez Dante “une épaisse forêt” représente ses péchés de façon allégorique. De plus, “La comédie divine” est écrite à la période de passage de Moyen Age à la Renaissance et parallèlement, Gürsel incarne la période de Djahilia, et avec l’avènement de l’islam, il manifeste une renaissance. Et puis, avec l’interprétation privée, le Moyen Age symbolise son cas malheureux avec ses péchés, et ainsi avec la catharsis, il figure sa re-naissance. Un dernier trait commun, à cause de cet ouvrage comme Gürsel, Dante a été envoyé en exil.

Puis, Gürsel fait la description de la Mecque en regardant au dessus du Monde. D’abord, il parle du paradis et de l’enfer. Ensuite, il voit l’Arabie et puis la Mecque. Cette réflexion nous donne l’impression qu’il fait un zoom. Par l’allégorie d’Adam et Eve, il fait réfléchir la chute au monde. Tout à coup, on se souvient de la comédie divine. Lucifer s’étale au monde étant le diable. Et par la chute, il forme un trou de péchés. Et son voyage débute afin d’y sortir. Son chemin passe par le paradis, l’enfer et le purgatoire. Comme il souligne que l’Arabie est la mère des terres de plus, comme une poitrine et un bout de sein *“ (...) l’eau fut “Ümmül Kura”, c’est à dire la mère des terres. En son milieu se trouve une poitrine, pu peut-être un bout de sein.”*³²⁶, aussi il met accent sur la sourate de kaf, ceci signifie la chute du corps de sa mère, sa naissance. Donc on dirait que le trou de péchés dont on a déjà parlé

³²³ Gürsel, **Les filles d’Allah**, p.85

³²⁴ **Ibid.**, p.83

³²⁵ **Ibid.**, p.85

³²⁶ **Ibid.**, p.14

symbolise l'utérus. Ceci pourrait manifester aussi le complexe d'Œdipe, son amour pour sa mère. Le sens concret de l'Arabie est la terre où l'islam est né et où il a été nourri.

Ainsi, il accentue la Pléiade. “*A ce moment précis, la constellation de la Pléiade était apparue dans le ciel et avait brillé le corps des amants comme des pierres précieuses.*”³²⁷ La pléiade est un groupe de poètes de la Renaissance qui focalise d'unifier les styles antique et romain. Gürsel se centre sur la conscience de fusionner sa perspective orientale et occidentale dans son style comme le style antique et romain puisqu'il parle des notions communes entre les deux cultures tels que la Méditerranée et Mostar, le pont qui lie l'orient à l'occident. Son grand-père est un personnage fictif qui est composé à partir de la conscience qui englobe tous les deux. Il est un bon musulman, et aussi “*Rahmi le Jeune Turc*”³²⁸. Il discute le Coran. Il parle de la traduction en français. “*Il faisait des études. Après avoir reçu à Izmir une éducation religieuse, il poursuivit sa formation dans une medressé d'Istanbul où il obtint le titre de professeur. (...) Il suivit les cours de droit de l'université, (...)*”³²⁹ Il possède ces deux perspectives dans son corps à partir desquelles, il forme son état d'esprit.

Nedim Gürsel mentionne aussi dans son roman, *Omar Hayyam et Yunus Emre*³³⁰, *Süleyman Çelebi*³³¹, *Mehmet Akif Ersoy*. Omar Hayyam signifie l'universalisme et la raison. *Omar Hayyam*³³² est le représentant des “chatiyé”, de la critique. Yunus Emre est le soufi qui représente le mysticisme de l'orient, l'amour qu'il portait à Allah. Süleyman Çelebi symbolise les mevlevi. *Mehmet Akif*³³³ manifeste l'amour de la patrie. Par l'intermédiaire de tout ceci, il tisse la culture turque.

De plus, il évoque “la chemise du feu” de Halide Edip Adivar dans le but de désigner son amour pour sa mère. Leur trait commun est de l'écriture de leurs souvenirs d'amour néanmoins, celui de Gürsel est impossible, une liaison dangeureuse. De même, il marque Homère dont l'écriture est épique et mythologique

³²⁷ **Ibid.**, p.58

³²⁸ **Ibid.**, p.43

³²⁹ **Ibid.**, p.41

³³⁰ **Ibid.**, p.87

³³¹ **Ibid.**, p.119

³³² **Ibid.**, p.104

³³³ **Ibid.**, p.222

comme celle de Gürsel. Tout ce type de discours provoque de la polyphonie par son sens direct dans son énonciation et son hypertexte.

On pourrait prétendre qu'il s'agit des ressemblances entre "*Les Confessions*" de Rousseau et "*Les filles d'Allah*" de Gürsel bien qu'il ne cite pas son nom dans son ouvrage. Chez Rousseau "*toutes sont à la place d'une, qui manque.*"³³⁴ Tout d'abord, chez Gürsel, tous sont remplis ses fonctions pourvu de l'amener à sa mère. Nedim cherche une solution, une route afin de parvenir à sa mère, elle est dans le ciel. Dans le but de l'aborder, il profite des oiseaux et des arbres. Ensuite, dans "*Les Confessions*", "*L'ignorance et l'innocence de l'enfant, et celles du lecteur, coïncident ici. Le narrateur (...), mimant le cheminement de la prise de conscience de l'enfant. A travers tous ces méandres, une seule chose reste fixe et fondamentale : l'amour*"³³⁵.

Parallèlement, Gürsel voyage entre les temps dans les espaces divers par contre tous allaient changer en dehors de son amour pour sa mère : c'est la seule chose qui a resté fixe. Après, "*le plaisir est enfin nommé (...), explication rétrospective, qui le situe déjà au passé; "dans la douleur", (...) dans la honte même" (...); "un mélange de sensualité" : enfin le paradoxal plaisir physique qui entre en composition avec la douleur et la honte, et se trouve un instant avoué en clair "plus de désir que de crainte" (...). La double formule (...) articule dans la même expérience ce que les psychanalystes appellent le masochisme érogène et le masochisme moral, et prépare l'analyse ultérieure des conduites amoureuses, mais aussi du comportement général de l'adulte*"³³⁶. La douleur de Gürsel vient de la séparation de sa mère et aussi du regret et de la honte qui surgissent de ses valeurs islamiques. Dans son ouvrage, ces vertus islamiques freinent et balancent sa libido, il obtient de l'équilibre. Par contre ceci cause de masochisme moral. Cette situation-là vient de son masochisme érogène. "*(...) la demande d'amour, chez l'enfant, se heurte à l'ordre moral instauré par le tabou.*"³³⁷ Ses valeurs islamiques lui permettent d'établir un équilibre entre les lois et ses désirs par le mythe d'œdipe.

³³⁴ Philippe Lejeune, **Le pacte autobiographique**, Editions du Seuil, 1975, 1996, p.54

³³⁵ **Ibid.**, p.57

³³⁶ **Ibid.**, p.67

³³⁷ **Ibid.**, p.71

Il s'agit d'“(…) *Une double expérience, celle du tabou et celle de la volupté*”³³⁸. Par l'avènement de l'islam tandis qu'il s'interroge la foi, il ne pourrait pas s'embarrasser d'accentuer la féminité de toutes les femmes de son livre. “(…) *la communication avec la mère se trouve donc rompue : mais, en même temps qu'il a acquis une nouvelle expérience de l'interdit, l'enfant se trouve en possession d'un nouveau pouvoir, — d'un nouveau langage : celui du corps.*”³³⁹ Gürsel s'irrite de son père étant donné qu'il cause de la séparation avec sa mère. Et il commence à composer les parties de son corps par morceau. Elle écoute Lat, Manat, Uzza par l'oreille. Il observe, il voit par l'œil. “*Tu verras. Sur l'hémisphère du nord, entre deux mers (…)*”³⁴⁰, le pénis “*Je vis que c'était un pénis, tout recroquevillé, il semblait triste et affligé, dégoûté de la vie.*”³⁴¹, le nez, le bras qui s'étend partout, les pieds pour voyager.

“*Le signifié (l'amour) est donc refusé, et disparaît avec le signe; l'enfant reste tout seul avec le signifiant, l'excitabilité de son corps, mais que cette expérience a lié dans son esprit de manière tellement étroite avec le signifié, qu'il va essayer toute sa vie de reconstituer le signifié à partir de la réactivation du signifiant.*”³⁴² Il essaye de découvrir l'amour aux autres femmes mais chaque effort subit un échec dans l'insatisfaction. L'absence de la mère est leur thème commun. Néanmoins, à l'inverse de Rousseau l'autorité perdue par le père est remplacée par celle du grand-père, chez Rousseau par la sœur. Il s'agit “(…) *de l'affection maternelle, celle de l'autorité paternelle.*”³⁴³ dans tous les deux. Comme dans “Les Confessions”, il existe la “(…) *description où la topographie renvoie à l'anatomie féminine (…)* et où la toponymie est doublement évocatrice.”³⁴⁴ De même que l'on a déjà cité, Gürsel fait la description de l'Arabie en la faisant ressembler à un corps féminin tout au début de sa rédaction.

Parallèlement à Rousseau, “(…) *pour répondre à sa question personnelle, il va être tenté de puiser dans le répertoire des archétypes que la culture religieuse et classique met en disposition. (…)* Rousseau lui apporte qui sont révélatrices de sa

³³⁸ **Ibid.**, p.72

³³⁹ **Ibid.**, p.74

³⁴⁰ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.14

³⁴¹ **Ibid.**, p.17

³⁴² Lejeune, **Le pacte autobiographique**, p.75

³⁴³ **Ibid.**, p.81

³⁴⁴ **Ibid.**, p.83

*mythologie personnelle.*³⁴⁵ Le passé associe le présent. Ceci provoque de décodage mental si bien que l'on constate sa métamorphose intime. *“La référence au paradis terrestre chrétien est employée ici par Rousseau pour définir un état ambigu de transition (...). Si Rousseau a fait allusion à la mythologie chrétienne, (...) : l'image du “paradis terrestre” (...).”*³⁴⁶ Cependant, Gürsel invente son paradis terrestre à Manisa, parallèlement à ceci, il profite de l'allusion à la mythologie, par contre celle-ci est la mythologie islamique.

En outre, le constat de Bakhtine se base sur le discours donc sur les dialogues, il *“s'intéresse à la polyphonie comme circulation des discours, d'un point de vue qui relie l'observation socio-linguistique à l'étude des différentes formes linguistiques (genres, styles, constructions (...)) qu'emprunte cette polyphonie “orchestrale”. (...) Le recours (...) est ici essentiellement descriptif. (...) Chez Ducrot, (...) celle-ci est inscrite dans la langue (...), doit permettre d'expliquer des données de langue.”*³⁴⁷ Chez Djébar, il existe des chœurs qui chantent les épisodes des “voix”. Ces chœurs sont composés de femmes qui forment la pluralité des voix.

Et puis, les styles tels que tragédie, épique, dramatique et ironique causeraient de polyphonie, de dialogisme et d'intertextualité. Ils seraient doublement polyphoniques parce que les styles refusant la hiérarchie, c'est à dire non officiels, ils mettent en scène des voix multiples. Et aussi, puisque ce sont des manières diverses de refléter l'atmosphère de l'espace, ils possèdent des points de vue idéologiques variés. C'est la raison pour laquelle leurs mixtures causeraient de la polyphonie. On les analysera au titre suivant.

En dernier lieu, on dirait que les mots polysémiques sont polyphoniques car ils portent deux signifiés en même temps tels que l'oscillation entre les temps et les espaces soulèvent le double sens. L'un est concret alors que l'autre est abstrait de façon presque sous-entendus. C'est le cas de l'histoire de l'Algérie dans le roman de Djébar, et aussi la vie intime de Gürsel dans son ouvrage. L'oscillation entre l'histoire et la fiction provoque de la polyphonie car les personnages sont des porteurs d'un côté du rôle historique de l'autre, du rôle fictif. Alors, on pourrait affirmer que les personnages sont des signifiés qui portent des sèmes polyphoniques.

³⁴⁵ **Ibid.**, p.88

³⁴⁶ **Ibid.**, p.97

³⁴⁷ Jacques Moeschler-Antoine Auchlin, **Introduction à la linguistique contemporaine**, Armand Colin, Cursus, 2^{ème} édition, 2009, p. 152

2.8 Rire, Carnaval et Polyphonie d'Assia Djébar et de Nedim Gürsel

Tout d'abord, *“Le rire a une profonde valeur de conception du monde, c'est une des formes capitales par lesquelles s'exprime la vérité sur le monde dans son ensemble, sur l'histoire, sur l'homme.”*³⁴⁸ Néanmoins dans les écritures romanesques, ceci pourrait réaliser de façon fictive et stéréotypée.

Bakhtine souligne que la culture du carnaval repose sur trois aspects:

1) Les formes des rites et spectacles (réjouissances du carnaval, diverses pièces comiques jouées sur la place publique, etc.)

2) Œuvres comiques verbales (y compris les parodies) de différente nature: orales et écrites, en latin ou en langue vulgaire;

3) Différentes formes et genres du vocabulaire familier et grossier (injures, jurons, blasons populaires, etc.)

Leurs coexistences dans une œuvre littéraire carnavalesque feraient naître la polyphonie puisque l'on essaye de décrire l'atmosphère carnavalesque. *“Toutes les formes des rites et spectacles (...) semblaient avoir édifié à côté du monde officiel un second monde et une seconde vie (...) dans lesquels ils vivaient à des dates déterminées. Cela créait une sorte de dualité du monde (...).”*³⁴⁹ Notamment, Djébar ressuscite l'histoire féminine malgré l'histoire collective et par rapport à l'histoire collective. Elle invente aussi un monde islamique et démocratique avec Loin de Médine. De plus, *“la seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie (...) comme une parodie de la vie ordinaire, comme “un monde à l'envers””*.³⁵⁰ D'ailleurs, l'intention des parodistes *“est braqué sur l'ensemble de l'univers, l'histoire, toute la société, la conception du monde.”*³⁵¹ Ceci vient de mimétisme.

³⁴⁸ Mikhaïl Bakhtine, **L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**, Traduit par Andrée Robel, Editions Gallimard, 1970, p.75-76

³⁴⁹ **Ibid.**, p.13

³⁵⁰ **Ibid.**, p.19

³⁵¹ **Ibid.**, p.93

2.8.1 Les formes des rites et spectacles dans les romans

Tout d'abord, le carnaval ruine la distance entre les acteurs et les spectateurs puisqu'ils vivent ensemble tous les moments. Et puis, *“le carnaval n'a aucune frontière spatiale (...) selon les lois de la liberté. Le carnaval revêt un caractère universel, il est un état particulier du monde entier. (...) a incarné l'idée de la rénovation universelle.”*³⁵² Dans *“Les filles d'Allah”*, Gürsel voudrait détruire les barrières entre le narrateur et les lecteurs par la narration avec le pronom personnel “tu”. Il vit et fait revivre le passé à tous les lecteurs de manière complice comme le destin commun. Et de même, en manifestant les différents types de croyance, leurs traits et leurs sources communs, Gürsel voudrait les atteindre au niveau de l'universalisme et de multiculturalisme. Il essaye d'anéantir des obstacles entre elles.

L'identification d'elle-même de Djébar en tant que “l'une des femmes” dans le roman et la désignation de la chaîne des femmes nous montrent la dévastation des limites entre les actrices, l'auteure, la scénariste et la réalisatrice de la mise en scène et les lectrices. Les problèmes qu'elles ont rencontrés dans la vie sociale, sont communs dans tous les espaces et dans tous les temps. Les actrices portent les valeurs intimes de l'écrivaine, à part celles de toutes les femmes.

Ensuite, le carnaval est issu de la vie réelle alors la mise en scène se métamorphose aussi en réalité. *“Pour qu'ils deviennent fêtes, il faut qu'un élément venu d'une autre sphère de la vie courante, celle de l'esprit et des idées, les rejoigne. Leur sanction doit émaner (...) des buts supérieurs de l'existence humaine, c'est à dire du monde des idéaux. Sans cela, aucun climat de fête ne peut exister.”*³⁵³ Tels que Djébar voudrait atteindre au monde idéal par Loin de Médine au moyen de laquelle l'émancipation des femmes deviendrait la fête. Pour la description de ce monde idéal, Djébar profite *“(…) de temps naturel (cosmique), biologique et historique, se sont rattachés à des périodes de crise, de bouleversement (...). La mort et la résurrection, l'alternance et le renouveau ont toujours constitué les aspects marquants de la fête.”*³⁵⁴

³⁵² **Ibid.**, p.15

³⁵³ **Ibid.**, p.17

³⁵⁴ **Ibid.**

Il s'agit de trois types de l'alternance dans "*Loin de Médine*" : l'alternance codique, l'alternance des actrices (les femmes à l'entourage de Mohammed) sur le chemin de la vie sociale et politique des femmes et sur l'histoire, l'alternance des faits historiques de Djébar. Son alternance codique est le français et l'arabe. Son choix est le français pour la fiction et l'arabe dans le domaine de l'histoire. Toutes les femmes sont au service de l'émancipation. Ceci va se réaliser de façon stratégique. Chacune existe afin de dépasser des phases de l'émancipation. Et aussi Djébar a choisi des personnages historiques parmi les personnes historiques de l'histoire de l'Islam. Son monde idéal : "*Loin de Médine*" reflète la coexistence de la démocratie et de l'islam. Elle souhaite que le monde réel aille métamorphoser la réalité avec l'émancipation des femmes.

L'histoire de Gürsel aussi prospère dans ces trois types de temps. Le temps biologique se fait sentir avec les pauses, et l'écoulement rapide du temps. Surtout Gürsel choisit des moments de tournure, de crise de son histoire et de l'histoire des Turcs. Ces temps mixtes provoquent de la polyphonie et du dialogisme entre les temps. Et ce serait admissible dans le domaine spatial.

La démarche féminine serait faite au cas où les femmes pourraient effectuer le changement des normes, les réalités officielles. Le rire carnavalesque "*est premièrement le bien de l'ensemble du peuple (...) deuxièmement, il est universel, il atteint toute chose et toutes gens (...), troisièmement enfin, ce rire est ambivalent (...).*"³⁵⁵ Dans le roman de Djébar, les femmes sont des rieuses puisque leur tragédie devient la tragi-comédie des hommes. Par exemple, pour les femmes, "*Ce serait supposer chez cette Yémennite une pureté définitive, une pulsion de fatalité, un éclat de tragédie*"³⁵⁶ Elle souligne ainsi l'aspect tragique des femmes selon leurs vécus respectifs.

Tels que pour les hommes, "*(...) Toute une effervescence militaire couve plus loin (...)*"³⁵⁷, quelques pages plus loin, Djébar déclare que "*(...) l'effervescence guerrière; comédie caricaturée avec, comme dans les pièces naïves, un dialogue aux variations ironiques échangé entre le chef et ceux qui combattent à sa place.*"³⁵⁸ Elle fait de l'oxymore par l'effervescence guerrière et la comédie caricaturée pour que

³⁵⁵ *Ibid.*, p.20

³⁵⁶ Djébar, *Loin de Médine*, p.28

³⁵⁷ *Ibid.*, p.24

³⁵⁸ *Ibid.*, p.31

l'on puisse imaginer cette scène. Son rire est pour toutes les femmes qui lui ressemblent, par contre la tragédie est un obstacle dont l'objectif serait d'atteindre au niveau non hiérarchique. Mais il est impossible d'obtenir un statut tout à fait égalitaire pour les femmes. Un autre exemple, “(...) *Le fameux général, petit homme sans prestance mais à l'intelligence et à l'audace exceptionnelles.*”³⁵⁹

La fête populaire du rire voit le présent comme inachevé, au contraire le rire satirique critique du présent achevé. Djébar conçoit le présent étant inaccompli, par contre la perception du présent de Gürsel est accomplie. Il rit de façon satirique de l'époque. Le rire de Djébar est populaire. Elle voit le présent comme inachevé. Tous ceux-là appartiennent à la critique folklorique.

2.8.2 « *Loin de Médine* » et « *Les filles d'Allah* » en tant que les œuvres verbales

“(...) *La perception carnavalesque du monde, utilisait largement la langue et images carnavalesques. (...) Dans cette littérature, le rire était un rire ambivalent de fête.*”³⁶⁰ Le style le plus fréquent, c'est le drame au carnaval parce qu'il en possède l'ironie et la souffrance en même temps. A partir de cette perspective, on dirait qu'il est polyphonique. Il en possède des notions dichotomiques simultanément tels que la mort-la naissance, l'amour-la haine ainsi de suite de la vie populaire. Elles sont ambivalentes et aussi c'est la “*naissance d'un monde bicorporel*”³⁶¹.

La langue est utilisée intensivement dans les deux écrivains. Il s'agit des transferts entre les phonèmes de deux langues : le français et l'arabe. Aussi, les signes de ponctuation donnent l'impression qu'elle rit dans le style de Djébar. Au milieu de cette ironie, elle accentue les souffrances sociales des femmes. Chez Gürsel, Abraham le boulanger, Ismaïl le bâtard sont des images grotesques. Il invente des figures médiatrices pour le prophète Abraham et son fils Ismaël, afin de les intégrer à sa vie. Ismaïl le bâtard met en œuvre son état douteux. Abraham le boulanger incarne son grand-père. Et c'est là où aussi, on constate la valeur élevée de son grand-père à ses yeux. Il fait de l'ironie sur le présent achevé au sein de son drame intime, de son monde bicorporel : Nedim l'enfant, et Ismaïl le bâtard, le

³⁵⁹ **Ibid.**, p.39

³⁶⁰ Bakthine, **L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance** p.21

³⁶¹ **Ibid.**, p.168

monde oriental et occidental, et on est témoin de sa souffrance sur le chemin de la vie.

2.8.3 Différentes formes et genres du vocabulaire familier et grossier dans les romans

“Un nouveau type de communication entraîne nécessairement de nouvelles formes de langage : genres inédits, changement de sens (...) Ce qui nous intéresse tout spécialement, ce sont les grossièretés blasphématoires (...). Ces blasphèmes étaient ambivalents (...).”³⁶²

“(...) Le “haut” et le “bas” ont ici une signification absolument et rigoureusement topographique. Le haut est le ciel; le bas, c’est la terre; la terre est le principe de l’absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la résurrection (le sein maternel). Telle est la valeur topographique du haut et du bas sous aspect cosmique, le haut, c’est la face (la tête); le bas, les organes génitaux (...).”³⁶³ Selon Rabelais, “le centre de la topographie (...) est le ventre. (...) Les fonctions essentielles du ventre sont la paternité et la maternité.”³⁶⁴

Gürsel participe à l’idée de Rabelais parce qu’il valorise l’Arabie comme la mère des terres, comme le ventre. L’Arabie sert à passer du bas à l’haut ou bien l’inverse. *“La topographie corporelle est associée à la topographie céleste.”³⁶⁵* Ceci emmène Gürsel à la forme de Dante de la comédie divine puisque l’écrivain relie la topographie corporelle et la topographie céleste dans son style. Son oscillation entre le bas et le haut ressemble à celle dans la figure de Dante. Car dans tous les deux, le haut reflète le paradis, le bas représente l’enfer. L’auteur s’approprie la perspective universaliste. Ceci vient de *“décentralisation de l’univers; son centre n’est nullement au ciel, il est partout; donc tous les lieux sont égaux.”³⁶⁶*

Gürsel débute son roman par la chute de la terre. C’est l’annonce de sa naissance. Il se trouve dans le bas-fond, dans le corps de sa mère. Il commence à voyager vers le haut, dans sa tête afin d’y sortir. Le bas-fond signifie aussi l’enfer. A partir de ceci, on fait de l’association des organes génitaux et le sein maternel qui

³⁶² **Ibid.**, p.26

³⁶³ **Ibid.**, p.30

³⁶⁴ **Ibid.**, p.130

³⁶⁵ **Ibid.**, p.169

³⁶⁶ **Ibid.**, p.367

nous font penser d'une part, la complexité d'Œdipe, d'autre part, l'Arabie. Gürsel décrit l'Arabie comme un portrait du corps féminin. Tout ceci est polyphonique. Par l'intermédiaire de cette conscience, on pourrait la désigner aussi qu'il s'agit de deux signifiés, d'un signifiant qui serait polysémique. C'est la centralisation de deux ou plusieurs sens sur une notion, sur un fait, ou bien sur un personnage.

D'ailleurs, "(...) *le rire a été envoyé sur terre par le diable.*"³⁶⁷ Le rire de Gürsel a été créé par le bâtard où il se trouve dans l'enfer en tant que diable. Il rit sournoisement en jetant le trouble dans l'esprit de quelqu'un. Il atteint cet objectif en posant des questions à la personne cible.

Au milieu de cette hétérogénéité, la polyphonie, le dialogisme et l'intertextualité seraient inévitables dans les romans de nos écrivains. "*Dans le réalisme grotesque (...), le principe matériel et corporel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liés, comme un tout vivant et indivisible. (...)*"³⁶⁸ Les personnages féminins de Djébar sont des représentantes des caractéristiques des femmes du monde islamique, aussi celles de l'Algérie, et en même temps d'Assia Djébar. Elles portent des rôles polyphoniques dans le roman parmi les trois points de vue distincts : universel, collectif et individuel.

Et puis, dans l'image grotesque du corps, on constate "*deux corps dans un seul*"³⁶⁹ tel que Nedim l'enfant et Ismaïl le bâtard se trouve dans le corps³⁷⁰ de Gürsel. En revanche, chez Djébar, le corps "*déjà agonisant, mais pas encore achevé (...)* au seuil de la tombe et du berceau (...) *Il est cosmique (...), comme une tombe et un sein corporel, comme un camp que l'on aensemencé et où les nouvelles poussent arrivent à maturité.*"³⁷¹ Dans "*Loin de Médine*", la mort de Mohammed signifie la naissance d'une nouvelle période. Elle constate comme le passage d'une période démocratique puisque les califes viennent au pouvoir avec les élections. Ceci nous fait mémoriser la période de la première élection de l'Algérie dans les années 1990 qui est un chronotope du seuil. Ici, nous pourrions utiliser "*le terme de "canon" (...)*

³⁶⁷ Bakhtine, **L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**, p.47

³⁶⁸ **Ibid.**, p.28

³⁶⁹ **Ibid.**, p.35

³⁷⁰ Le corps est le signe du monde intérieur et au contraire, le monde extérieur contient des qualités non corporelles.

³⁷¹ **Ibid.**, p.36

*dans la représentation du corps et de la vie corporelle.*³⁷² Donc c'est pour les traits intimes. Le style grotesque est la preuve de la coprésence des entités hétérogènes et parfois dichotomiques mais qui deviendraient cohérentes. Bakhtine la détermine comme "*chimérique*". "La grotesque sert à présent à exprimer une vision du monde subjective et individuelle (...)." ³⁷³ L'image grotesque est aussi la matérialisation de corps c'est ainsi que Gürsel compose les parties du corps en morceau³⁷⁴. Il forme son propre corps par des parties différentes.

Et puis, "*le grotesque romantique est un grotesque de chambre (...). Le principe du rire subit la transformation la plus importante.*"³⁷⁵ La chambre d'Aïcha chemine du romantisme vers le réalisme. Il s'agit du chronotope du seuil dans les transformations ou bien dans les tournures.

En fait, dans le style grotesque, "*le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique.*"³⁷⁶ C'est l'un des traits communs entre les deux écrivains, les deux aussi cachent leur identité derrière des masques. Leur qualité corporelle est dissimulée entre les personnages fictifs dans l'aspect atomique par le point de vue microscopique. C'est comme une parcellisation du corps. De cette vision, on met en évidence que les personnages portent leurs propres traits et de même les caractéristiques d'un(e) autre. "*C'est notre monde qui se transforme soudain en monde des autres.*"³⁷⁷ Le cas d'Esma "*celles aux deux ceintures*"³⁷⁸ reflète les traits intimes de Djébar. Et Fatima qui dit "*Non, à Médine*", marque le refus de système colonial des hommes sur les femmes et de la France sur l'Algérie. Dans "*Les filles d'Allah*", "*(...) Ismaïl, ton ami d'enfance aux yeux bleus comme le ciel. (...) Ismaïl était un immigrant.*"³⁷⁹. Nedim Gürsel a des yeux bleus aussi, il est immigré en France. Et c'est ainsi que "*Qaïs avait la nostalgie (...) d'une femme*"³⁸⁰. Et parallèlement, Gürsel a nostalgie de sa mère. Puis, "*Il commençait l'histoire du Saint qui reposait là. Baba était un homme vertueux de l'ordre des Bektachis. Dans sa*

³⁷² Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, p.39

³⁷³ *Ibid.*, p.46

³⁷⁴ Voir p.108

³⁷⁵ *Ibid.*, p.47

³⁷⁶ *Ibid.*, p.49

³⁷⁷ *Ibid.*, p.57

³⁷⁸ Voir p.104 et 153

³⁷⁹ Gürsel, *Les filles d'Allah*, p.27

³⁸⁰ *Ibid.*, p.65

*jeunesse, il avait beaucoup voyagé, beaucoup bu et beaucoup péché.*³⁸¹ Toutes ces caractéristiques décrivent son cas actuel, il voyage toujours, il boit, il a beaucoup de péchés et il se trouve dans le purgatoire. Ce sont des traits communs avec Yola Geldi Baba, A-trouvé-la-voie.

Chez Gürsel, il existe des allégories. *“Nous venons de retracer l’histoire de la méthode historico-allégorique (...) : derrière chacun des personnages, chacun des événements historiques ou de la vie cour parfaitement précis, le roman (...) n’est rien d’autre qu’un système d’allusions historiques; (...) on ne doit pas chercher de clé précise et unique pour chacun des faits.”*³⁸²

De plus, il s’agit de nihilisme dans le style grotesque romantique dans un espace vaste ténébreux. Ceci incarne les moments de Gürsel où il se trouve dans le purgatoire. Pour lui, le purgatoire signifie le dilemme entre les deux cultures. Dans cette perspective son *“rire devient alors sombre et méchant.”*³⁸³. Son *“‘humour meurtrier’ n’est pas dirigé contre les phénomènes négatifs isolés de la réalité, mais contre toute la réalité, contre le monde inachevé en entier. Tout ce qui est achevé anéanti (...) par l’humour. (...) car nous voyons plus rien de stable autour de nous. (...) Jean Paul souligne le caractère mélancolique de l’humour (...).”*³⁸⁴ Cette perspective démontre les causes de climat mélancolique de Gürsel. Il faut remarquer que la polyphonie de nos ouvrages se base sur la substance temporelle et spatiale. Les personnages sont des médiateurs. Et les éléments hétérogènes ont été mis ensembles de manière cohérente fondent l’assemblage polyphonique de façon sous-entendus.

En littérature rococo, il s’agit de *“ton joyeux et positif du rire subsiste, mais tout devient (...) réduit, simplifié. (...) La place publique prend un caractère intime, l’obscénité liée au “bas” matériel et corporel se transforme en frivolité érotique (...).”*³⁸⁵ Cette vicissitude révèle la métamorphose et la transgression de sorte que l’oscillation entre le réel et la fiction se forme la polyphonie. Gürsel dans son livre, il essaye de montrer en évidence la féminité de toutes les femmes sans cesse. Son

³⁸¹ **Ibid.**, p.86

³⁸² Bakthine, **L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**, p.118-119

³⁸³ **Ibid.**, p.50

³⁸⁴ **Ibid.**, p.51

³⁸⁵ **Ibid.**, p.124

regard bas corporel vient de l'inférence de la littérature de rococo. Tous les détails historiques sont au service de sa vie intime.

Le rire est pour la perspective contractuelle c'est la raison pour laquelle on dit qu'il est ambivalent. En référant le point de vue antagoniste et supplémentaire, il fait de dialogisme en le purgant et l'agréant toutefois, l'intertextualité est issue de cette ambivalence. Ceci deviendrait pragmatique. Le rire est surtout dans le but de rabaissement. Ce qui est important, c'est de l'attribution humaine. Chez Gürsel, du fait de détermination "(...) *de la météorite qu'ils nomment hadjer-ul esved. Cette pierre tombée du ciel, semble avoir plus de prix que nous, simples pierres terrestres.*"³⁸⁶ Gürsel attribue la météorite à cette pierre, pour certains, cette pierre est sacrée. Tous dépendent à la détermination humaine. Et "*la recette de menemen*"³⁸⁷ en racontant "*l'événement de Menemen*"³⁸⁸. "*Ta seule ressource est de reconstituer leur environnement historique. Tiens, par exemple, parlons un peu de Menemen. Ce nom ne désigne pas seulement ce plat estival dont tu raffolais, il évoque aussi une tragédie qui reste gravée dans la mémoire de ton pays. Bien sûr, il n'y a rien de plus facile que de préparer un menemen en cassant un œuf sur des tomates frites à l'huile d'olive avec de l'oignon et des poivrons, mais le drame Menemen (...) parmi tes souvenirs de Manisa.*"³⁸⁹ Cette recette ici, provoque forcément de rabaissement de l'importance.

En effet, "*L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque. Schneegans ignore l'ambivalence profonde et essentielle du grotesque où il ne perçoit qu'une exagération dénigrante réalisée dans des buts étroitement satirique.*"³⁹⁰ Bakhtine distingue trois aspects du comique: le comique bouffon, le comique burlesque, le comique grotesque. Il cite la Divine comédie pour le premier, donc on dirait que ceci est admissible chez Gürsel.

³⁸⁶ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.98

³⁸⁷ Une recette des Turcs qui est préparée surtout pour le petit-déjeuner dont les ingrédients sont le poivron et la tomate, l'huile et l'œuf, l'oignon (en option).

³⁸⁸ L'événement de Menemen (23 décembre 1930) en Turquie a eu lieu à Izmir dans le quartier de Menemen. Mustafa Fehmi Kubilay, le professeur a été tué par un groupe défenseur de la charia lors de son service militaire.

³⁸⁹ Gürsel, **op.cit.**, p.289

³⁹⁰ Bakhtine, **L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance**, p.302

Comme Dante, il essaye de révéler “*les douleurs et les spasmes de l’enfantement. (...) il lui lance un coup de tête dans le ventre et le mot compliqué vient au monde.*”³⁹¹ Métaphoriquement, il vomit ses chagrins. “*Dans le premier cas, le rire est direct, naïf et sans méchanceté (...). Dans le second cas, il y a une certaine dose de malice dans le rabaissement des choses élevées; de plus, le rire n’est pas direct (...). Dans le troisième, on assiste à la ridiculisation de certains phénomènes sociaux (...) en outrant ces vices à l’extrême; en l’occurrence, le rire n’est pas direct, car le lecteur doit connaître les phénomènes sociaux visés. (...) Le comique est fondé sur le contraste entre les sentiments de satisfaction et d’insatisfaction. Cela est valable pour les trois types, (...) que les différences qui les séparent sont la conséquence des sources variées (...)*”³⁹² Le premier surgit de l’insatisfaction dont la résolution se réalise de manière marginale, pas banale. L’insatisfaction de Djébar aboutit avec la création d’un monde idéal intitulé par “Loin de Médine”. Son intention de régime dans lequel la démocratie et l’islam coexistent, est marginale. Elle rêve un islam démocratique. Parallèlement à cette conscience, un autre objectif de Djébar est d’abaisser le statut élevé des hommes par le rire indirect. Ceci est le comique burlesque.

Chez Gürsel, il s’agit de la nostalgie de sa mère et de l’insatisfaction de son identité. Il les recherche. Il se concentre pour les retrouver dans un voyage céleste de manière mental et symbolique. Il se promène dans les couches différentes de sa propre inconscience. Il profite de tous les procédés pour atteindre son objectif. A partir de ceci on dirait que sa vision est machiavéliste. Il devient un oiseau, il grimpe sur l’arbre des shamans. Il cite toujours des multiples espèces d’arbre et d’oiseau tels que le mûrier, le figuier, le peuplier, l’arbre de Toubâ pour l’arbre, à part les rossignols, la cigogne, pourvue d’oiseaux. Il s’agit des cultes des arbres dans l’histoire des turcs. “*Tu faisais une pause et, en prenant l’accent des bords de la mer Egée, tu lançais à Ismaïl.*”³⁹³ Juste avant, il parle de la Mecque, il pourrait les voir en même temps à condition qu’il trouve en haut, au ciel. Et il invente un diable, Ismaïl pour s’interroger. Ce sont des idées marginales.

Le deuxième, il s’agit de satisfaction grâce à la réussite de tirer “le haut” vers “le bas”. Djébar tire le statut élevé des hommes en bas et ceci lui donne de la

³⁹¹ **Ibid.**, p.303

³⁹² **Ibid.**, p.303-304

³⁹³ Gürsel, **Les filles d’Allah**, p.127

satisfaction, car elle la constate comme une revanche sur l'histoire masculine. Gürsel tire le haut vers le bas étant un tirage de celui qui existe du ciel vers la terre, tel que le paradis, le purgatoire et l'enfer. Ces lieux métatemporels et métaspatiaux sont placés sur la Terre. Ils deviennent plus concrets et plus visibles par l'attribution humaine. Tels que le paradis terrestre *"Il y avait dans votre maison tout ce que promet le paradis, à part les houris."*³⁹⁴ Il essaye de faire dévaluer la valeur secrète des mots arabes en déchiffrant leurs sens en français.

Le troisième est le plus satirique. L'utilisation marginale des signes de ponctuation de Djébar reflète un nouveau type de langage. Dans *"Les filles d'Allah"*, par l'effet de son propre vécu, Gürsel fait l'islam face au christianisme. Durant son enfance, il est influencé par les valeurs islamiques, à partir de son exil en France, il reste sous l'influence de la perspective chrétienne. Son état spirituel est aspiré d'une part, à Nedim l'enfant de l'islam, de Mohammed, et d'autre part, à Ismaïl le bâtard du christianisme, donc du Jésus. La détermination d'un prophète par son nom est blasphématoire d'après le monde islamique. Mais ceci dépend aussi à l'attribution humaine.

Tous les trois existent dans les deux écritures. Le style grotesque se concentre sur l'aspect corporel. Il est toujours dynamique aussi souligne leur lien avec le monde. L'aspect corporel de Gürsel, c'est son propre corps anatomique et le corps féminin. Celui de Djébar se centre sur le corps collectif. Et ces corps ont des relations avec la nature et le monde. Il existe des métaphores de l'arbre chez Gürsel, et celle de mer chez Djébar. *"(...) des vagues rebelles débordent jusqu'au territoire paternel..."*³⁹⁵ Elle parle de vagues et de bateau *"Il va rejoindre le rivage occidental et, de là, tenter de trouver un bateau, pour aller en Ethiopie, pourquoi pas, comme les premiers musulmans (...)"*³⁹⁶ Gürsel rejoint les quatre éléments cosmiques: terre, eau, air, feu. *"Le Verbe est venu ensuite, bien après le sol, le sable, le gravier et l'eau, et les vallées creusées par l'eau."*³⁹⁷ *"Toute la logique des mouvements du corps, (...), est une logique corporelle et topographique."*³⁹⁸

³⁹⁴ **Ibid.**, p.177

³⁹⁵ Djébar, **Loin de Médine**, p.36

³⁹⁶ **Ibid.**, p.134

³⁹⁷ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.11

³⁹⁸ Bakhtine, **L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**, p.350

“*Les prologues sont particulièrement significatifs; (...) refoulent dans le passé, en même temps qu’ils regorgent d’allusions et d’échos de l’actualité politique et idéologique.*”³⁹⁹ Djébar souligne le régime agonisant au début, c’est l’annonce de rénovation et aussi ceci montre sa vision sur le présent de l’Algérie. Quant à Gürsel, tout est en chaos au début, il s’agit des doutes sur la théorie de chaos qu’elle justifie l’existence de Dieu, il s’interroge sur la foi. Gürsel profite de ce dilemme pour mettre en évidence son corps ambigu. C’est le reflet de son état actuel qui se trouve au purgatoire.

“*Tous les coups ont une signification symboliquement élargie et ambivalente : ils donnent la mort (à la limite) et donnent une vie nouvelle, ils mettent fin à l’ancien et amorcent le nouveau. C’est la raison pour laquelle l’épisode a un caractère carnavalesque (...).*”⁴⁰⁰ C’est pourquoi le style de Djébar est puchiste. Elle signale l’histoire féminine dans un climat carnavalesque. C’est la mort de système patriarcal, et la naissance d’une période égalitaire, démocratique. Par contre, “*cet ancien pouvoir, cette ancienne vérité prétendent à l’absolutisme, à une valeur extratemporelle.*”⁴⁰¹ Elle forme son temps au niveau sociologique, idéologique et linguistique. Tous cela provoquent de l’ambivalence. Par conséquent, l’ambivalence est polyphonique puisque ceci réunit le temps de la vie populaire et le temps public.

Gürsel perçoit la vie étant un système où il y a de la coexistence des notions dichotomiques donc ambivalentes. Il la qualifie tout au début du livre comme la somme des entités dichotomiques : les anges et le diable, le bien et le mal, le paradis et l’enfer, la paix et la guerre, l’amour et la mort, le chaud et le froid, les hommes et les femmes ainsi de suite. Même si ce sont des notions hétérogènes, elles sont complémentaires aussi, et aussi elle en possède des notions cycliques tels que la naissance et la mort, la paix et la guerre ainsi de suite.

Djébar et Gürsel font “*apparaître une conception carnavalesque du processus historique compris comme un jeu, idée fort caractéristique de l’époque.*”⁴⁰² C’est l’association du passé avec le présent de style polyphonique. Le futur de Djébar possède plein d’espoir, par contre Gürsel constate comme eschatologique cependant on ne dirait pas qu’il est autant pessimiste. Ils accentuent les notions matérielles et

³⁹⁹ **Ibid.**, p.197

⁴⁰⁰ **Ibid.**, p.206

⁴⁰¹ **Ibid.**, p.213

⁴⁰² **Ibid.**, p.232

corporelles de l'espace et du temps. Par exemple, Djébar constate la mort de Mohammed comme la disparition de système patriarcal par contre ceci devient universel, intemporel et éternel pour l'histoire collective, ceci continue à exister toujours, personne ne pourrait effacer la trace de cet événement. Au contraire, d'après Goethe, le carnaval est "*le thème du détronement historique.*"⁴⁰³ Ceci devient impossible pour des aspects qui grattent sa trace sur l'Histoire comme l'islam et Mohammed.

En effet, la polyphonie est l'ambivalence entre le réel et la fiction alors "*(...) le jeu subjectif des oppositions dissimulent l'ambivalence objective des oppositions qui, sans être nettement consciente (...).*"⁴⁰⁴ Et d'ailleurs, "*(...) toute épithète apposée à côté de lui semble insolite, forme une sorte de mésalliance.*"⁴⁰⁵

Les deux écrivains ont deux langues, deux cultures, deux identités. Ils sont indéniablement dans l'interaction. "*(...) Deux langues sont deux conceptions du monde.*"⁴⁰⁶ Donc la polyphonie est fatale pour eux. Leur raison progresse toujours dans leurs interactions, ceci cause continuellement d'ambivalence. Leur intersection est en relation sans arrêt avec la vie populaire de deux espaces culturels. Cela produit également l'ambivalence. Au milieu de cette pluriactivité mentale, il est difficile que leur psychologie soit en état tranquille et unilatéral.

Désormais, on aligne les éléments qui donnent lieu à la polyphonie;

- La multiculturalité
- La pluralité des voix
- La coexistence des langues diverses
- L'oscillation entre l'histoire et la fiction
- La réduction de l'effet de la fiction
- La description de l'atmosphère spatio- temporelle
- La collision entre les temps et les espaces
- Les déguisements, l'utilisation de masque
- La polysémie
- Le dialogisme et l'intertextualité

⁴⁰³ Bakhtine, **L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**, p.247

⁴⁰⁴ **Ibid.**, p.249

⁴⁰⁵ **Ibid.**, p.414

⁴⁰⁶ **Ibid.**, p.461

- La transgression et la métamorphose
- Les chronotopes

CONCLUSION PARTIELLE

L'aspect géocritique de Bertrand Westphal est si important dans le domaine de la critique littéraire. Comme la critique postmoderne met en évidence les notions d'espace et de temps, Bertrand en suivant cette perspective-là, essaye de montrer l'effet et la puissance de l'individu sur l'espace en tirant parti des domaines divers ainsi que la géologie, l'architecture, l'économie, la biologie dont la terminologie prend la source. Dans nos deux romans, il s'agit de géohistoire puisqu'ils tissent leurs histoires par moyen des espaces de manière architectural. Ils construisent la vie sociale, économique (surtout pour Djébar), espace naturel et espace humain par l'intermédiaire de l'espace.

Malgré la difficulté de séparer les notions du temps à l'espace, son aspect est spatial. Les deux notions sont inversement proportionnelles. Si le temps est freiné, l'espace commence à détailler. Tandis que l'espace est reculé, le temps commence à couler. Comme le temps se concrétise dans l'espace, en substance, il est une notion spatiale et concrète.

Par moyen de ces trois axiomes : la spatio-temporalité, la référentialité et la transgressivité, la géocritique valorise l'individu comme acteur à qui elle donne une valeur axiologique. Il s'agit d'une série temporelle qui en possède plein d'espaces propres à l'individu : espace intime, espace familial, propres aux individus : espace collectif et espace universel. Certes, l'espace n'a aucune valeur sans humain. A partir de la culture regardante et la culture regardée, Westphal poursuit l'hermeneutique de façon dialectique et stéréotypé, il fait de l'imagologie spatiale multidisciplinaire comme celles qui représentent dans "*Loin de Médine*" et dans "*Les filles d'Allah*".

En effet, sa détermination spatio-temporelle par l'intermédiaire des notions de diachronie et de synchronie, nous renvoie à l'aspect Saussurrien. Comme lui, Westphal inspire aussi de l'éthnologie, de la philosophie et de la psychanalyse et aussi de la tendance contemporaine de l'individualisme dans le monde entier. Pour

Saussure, la langue est un système de signes, quant à Westphal, l'espace est un système codifié (le signifiant) par les individus, par les textes qui diffèrent par rapport à leur interprétation (le signifié) à partir de leurs expériences. D'après la géocritique, la cumulation des textes cause de l'intertextualité. Le lien entre les textes provoque du dialogisme. Ici, il s'agit des espaces codés par moyen des signes linguistiques.

Bref, la géocritique est une théorie littéraire qui se concentre surtout sur la fiction. Il la voit comme ludique, éducative et donc pragmatique. L'oscillation entre le réel et la fiction procréée, la polyphonie au bout de processus de transcodage de l'hyper-monde à un proto-monde. Afin de le réaliser, il faut que l'on effectue les opérations mentales de deterritorialisation et de reterritorialisation. La fiction est une attitude sélective dépendante à la sphère d'expériences parallèlement à la sphère d'idées et donc ceci devient une résolution géosophique. Néanmoins, il est difficile d'identifier l'espace imaginaire de la géocritique car il constate l'individu à partir de métissage d'espace familial, d'espace collectif, et d'espace universel. N'y -aurait-t-il pas des exceptions entre eux?

Finalement, la géocritique est une perspective positiviste et interdisciplinaire. Sa terminologie prend la source de l'économie, de la politique et aussi de la linguistique. Pourvu que l'on analyse nos deux romans, on doit penser sur la géocritique ce à quoi Djébar fait de la géocritique féminine, et Gürsel essaye de pratiquer de la géocritique masculine afin de faire son autocritique. On a constaté les traits divergents entre eux puisque Djébar accomplit les opérations de deterritorialisation et de reterritorialisation pour les femmes et pour l'Algérie pourtant Gürsel les conçoit pour lui-même, pour sa vie intime. Cependant Gürsel n'agit pas vers le lieu dans son style. A l'inverse de la perspective géocritique, il fait agir l'espace vers lui-même, c'est là où il échappe à la règle. A partir de ceci est-il suffisant de sonder sur les deux sous l'angle du regard géocritique? Quels sont les efficacités et les insuffisances?

De même, le roman historique s'est limité aux faits réels. Par contre, nos écrivains surtout Gürsel voudraient toujours profiter de l'imagination. C'est l'état psychologique qui détermine l'affabulation de l'écriture. Leurs grandeurs poétiques viennent de leurs imaginations. L'histoire doit citer la vérité donc elle consiste en

image et en parole. Mais pour réaliser ceci, il faut d'abord répondre à la question de ce qu'est la vérité.

En effet, tout le monde forme son système logique en expérimentant l'histoire collective. La manifestation de la vérité change par rapport aux expériences, à l'idéologie, à la culture etc. Tout ceci reflète la perspective historique de l'individu. Sans interprétation, les faits n'ont aucune valeur. Et aussi pour reproduire l'ambiance de l'époque (la fiction de l'histoire), on a besoin des sentiments et de l'imagination à partir desquels les styles tragiques, dramatiques et épiques sont nés.

Ce sont des styles supplémentaires du roman historique, même s'ils détruisent l'objectivité. C'est la raison pour laquelle, on pourrait dire que tous les romans historiques sont subjectifs puisque l'objectivité devient impossible. On désigne les traits sociaux : la religion, la politique, les moeurs ainsi de suite, par l'ambiance au moyen de laquelle le roman historique se métamorphose au roman social car on freine le temps pour voir mieux l'espace. Par l'intermédiaire des desseins précédents, la tragédie englobe l'épopée par ses qualités. L'épopée et la tragédie sont plus fictives que le drame. Le drame et le roman historique sont plus détaillés. On a traité l'historiocisme de Djébar et Gürsel en détail à la lumière de ces styles-là au chapitre précédent. Le drame a un effet non seulement souffrant mais encore ironique. Le rire et le carnaval suppriment les barrières entre le narrateur et le lecteur, entre le passé et le présent. C'est pourquoi ils sont plus proches de la vie populaire.

L'effet de la psychologie sur le roman historique cause de l'anachronisme. On essaye de décrire le temps, par moyen des espaces historiques. Quand on freine le temps, on s'insinue dans l'espace. Cet aspect vous permet d'obtenir une chaîne linéaire historique en oscillant entre le passé et le présent. Parfois, ceci nous mène à la biographie ou bien l'autobiographie. Par exemple; qui pourrait prétendre que l'histoire de la Turquie n'est pas une biographie?

D'ailleurs, on n'a pas d'occasion de raconter tous les événements historiques, on fait de sélection parmi les temps et les espaces ceux qui pourraient mieux refléter notre idéologie. Cette conscience-là se transforme en fiction. Au cas où il n'existait pas de différence entre les idéologies déjà traitées par d'autres auteur(e)s ou historien(ne)s, bien entendu, on n'allait pas écrire des livres sur le même thème. Parfois, on prend exemple les styles précédents qui sont proches de nous, ceci

produit du dialogisme. Les idées antagonistes prennent place en tant que le contre-dialogisme. Cette collision va continuer jusqu'à l'infini. Désormais, le roman historique gagne un aspect pseudo-historique.

Pour conclure, selon la perspective moléculaire de l'espace, le roman historique incarne le centre par un écrivain se trouvant à la périphérie. Mais est-il possible de l'écrire sans influencer de son environ. Bien sûr, c'est impossible. Donc le roman historique se métamorphose en interprétation du centre par le point de vue périphérique. De plus, il est indispensable qu'on écrive un roman historique dépourvu du lien avec le présent et de même avec la géographie.

3. LES ASPECTS AUTOBIOGRAPHIQUES

L'autobiographie est un mouvement littéraire qui a émergé au début des années 1970. Les perspectives socio-économiques tendent vers l'individualité et l'égoïsme cause du retour vers "moi". C'est le reflet de la perte de valeur de l'individu en face de l'industrialisation dans le domaine littéraire. Mais de quoi s'agit-il dans une œuvre autobiographique? Comment précise-t-on son lien avec la spatio-temporalité? Quels sont ses composants? Est-il possible de parler d'une autobiographie monodisciplinaire? Quelle pulsion nous oblige à rédiger notre vie? Est-elle le symbole de l'égoïsme ou bien de l'égo au niveau élevé ? Dans quelles circonstances un individu fait-il valoir sa propre vie comme un roman? Quel est le rôle de la fiction et de l'histoire? Quelle est l'importance de l'autobiographie dans le roman d'Assia Djébar et dans celui de Nedim Gürsel?

3.1 L'(auto)biographie de Nedim Gürsel et d'Assia Djébar

Tout d'abord, "(...) *l'autobiographie est susceptible de diverses approches : étude historique, puisque l'écriture du moi (...) est un phénomène de civilisation; étude psychologique, puisque l'acte autobiographique met en jeu de vastes problèmes, comme ceux de la mémoire, de la construction de la personnalité et de l'auto-analyse.*"⁴⁰⁷ Au premier coup d'œil, on constate deux consciences fondamentales de l'autobiographie : l'histoire et la psychologie. En outre, c'est la rédaction de l'histoire intime engendrée sous l'influence de l'histoire collective par son effet psychologique.

Notamment Nedim Gürsel décrit son enfance à l'aide d'Ismaïl le bâtard avec qui il fait du monologue intérieur, en se questionnant sous l'effet de l'histoire de

⁴⁰⁷ Lejeune, **Le pacte autobiographique**, p.7

l'islam et de la Turquie. Il fait son auto-analyse de manière psychologique puisqu'il plonge dans sa mémoire, si bien que l'on sent son conflit intérieur qui va-et-vient entre sa propre histoire et l'histoire collective. Mais il faut souligner qu'en exprimant la vie intime, on met accent sur la vie privée, l'identité et la famille.

De plus, *“l'autobiographie, c'était devenir grand. C'est à dire adulte (finie l'immaturation) et l'écrivain (écrire “bien”). Mais écrire bien quand on vit mal, n'est-ce pas trahir?”*⁴⁰⁸ Ismaïl le bâtard⁴⁰⁹ est un personnage fictif qui représente Nedim l'adulte. *“Si Ismaïl ne t'avait rien dit, on t'aurait encore tenu longtemps dans l'ignorance.”*⁴¹⁰ A partir de ceci, on manifeste que Ismaïl est le symbole de la fin de la période de l'ignorance c'est-à-dire l'enfance. Nedim Gürsel décrit sa vie intime en parlant de sa vie privée, de sa famille, en s'interrogeant de son identité. Il révèle son enfance, son adolescence à son âge adulte par l'intermédiaire de son grand-père, de sa grand-mère, de sa mère, de son père et de ses deux tantes. Tous sont figurés de façon fictive que l'on va traiter à la partie de l'autofiction. *“Le temps a passé et tu as commencé à vieillir. Quand la vie est trop dure, tu évoquais ton enfance, ce paradis perdu, et les jours passés auprès de tes grands-parents.”*⁴¹¹ Ceci réalise par la fuite de présent.

Son grand-père est présent dans son écriture par ses traits biographiques et aussi de manière fictive. *“Il faisait des études. Après avoir reçu à Izmir une éducation religieuse, il poursuivit sa formation dans une médresse d'Istanbul où il obtint le titre de professeur. (...) il suivit les cours de droit de l'université (...).”*⁴¹² *“Dieu ne lui a pas donné de fils, Il lui a accordé trois filles.”*⁴¹³ De plus, *“ (...) au lieu du Coran il lisait ses livres (...).”*⁴¹⁴ *“(...) ton grand-père, en bon musulman, ne se contentait pas de faire les cinq prières quotidiennes, mais il était aussi un hadji (...). Devenant “un héros du Yémen”, il est allé là-bas pour faire la guerre (...).”*⁴¹⁵ Il a été mutilé mais il a réussi de retourner de la guerre. Il est marié avec Nurhayat.

⁴⁰⁸ Philippe Lejeune, **Signes de vie**, Paris : Editions du Seuil, Mars 2005, p.64

⁴⁰⁹ Voir p.26

⁴¹⁰ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.106

⁴¹¹ **Ibid.**, p.306

⁴¹² **Ibid.**, p.41

⁴¹³ **Ibid.**, p.35

⁴¹⁴ **Ibid.**, p.40

⁴¹⁵ **Ibid.**, p.33

Sa grand-mère est “(...) originaire des Balkans (...) elle n’avait pas fait d’études.”⁴¹⁶ Elle s’appelle Nurhayat. “*Ta grand-mère appartenait à une famille de notables d’Üsküb qui, chassée par la guerre des Balkans (...). Nurhayat était la cousine d’un officier compagnon d’armes de ton grand-père. A la différence de la plupart des filles immigrées, elle n’était pas blonde (...), mais plutôt petite, pas très belle, mais intelligente, sage, pieuse et bien élevée.*”⁴¹⁷ Elle lit le Coran et raconte toujours des histoires à Nedim l’enfant. “*C’était une forte dame au visage rond (...). La voix rauque et profonde de ta grand-mère (...).*”⁴¹⁸ “*(...) faute d’avoir ta mère, n’allais-tu pas te blottir dans le giron de ta grand-mère? Ne cherchais-tu pas de la tendresse sur la peau ridée et toute flétrie de la vieille dame?*”⁴¹⁹ Il y a des mains au henné. Ses mains sont douces. Elle est une femme forte dont la voix est tranquilisante, au visage est rond.

Sa mère et ses deux tantes existent dans sa narration par leurs traits intimes et surtout de façon fictive. “*Elles ont grandi, sont allées à l’école, ont reçu une bonne éducation.*”⁴²⁰ Ses deux tantes ne sont pas mariées, elles sont des vieilles filles selon Nedim Gürsel. Elles n’avaient pas de très bons rapports entre trois sœurs. “*(...) à son retour de Médine, en compagnie de Grecques ou d’Arméniennes. (...) C’est dans ce climat que l’aînée de tes tantes avait vu le jour. Ton autre tante et ta mère, en revanche, étaient nées et avaient grandi à Manisa.*”⁴²¹ Elles sont professeures. Après la mort de son mari, sa mère est allée en France. Elle laisse Nedim l’enfant à sa famille. Elle est la plus belle, la plus intelligente, la plus éprouvée de trois.

A part, son père “*Et comme ton père n’observait ni le jeûne ni la prière et quittait constamment sa maison pour voyager... Et que, au dire Ismaïl le bâtard, “il se livrait à l’adultère et à la boisson”...*”⁴²² “*Ton père ne fut pas enterré à Manisa (...). (...) Cet homme aux yeux bleus et aux cheveux bouclés que tu avais si peu connu (...).*”⁴²³ Il a des yeux bleus. Il est mort dans l’accident d’autobus. Nedim l’enfant le considère comme athée.

⁴¹⁶ Gürsel, *Les filles d’Allah*, p.39

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.42

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.22

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.29

⁴²⁰ *Ibid.*, p.35

⁴²¹ *Ibid.*, p.43

⁴²² *Ibid.*, p.108

⁴²³ *Ibid.*, p.106

Quant à l'ouvrage d'Assia Djebar, elle représente les années 1985-1990 de l'Algérie et les conditions des femmes algériennes sous la pression de l'histoire de l'Islam où elle figure les demeures et les actes des femmes de la période des quatre califes. Elle se reconnaît non seulement comme l'une des ces femmes, mais encore comme l'une des "*Filles d'Ismaël*"⁴²⁴ alors que son histoire intime est restée à l'ombre de l'histoire algérienne parallèlement à l'histoire féminine. Ici, on justifie qu'elle est une écrivaine engagée. Dans son écriture, son égo perd de l'importance face de son mouvement idéologique si bien que l'on s'aperçoit ses traits intimes au moyen d'autres femmes.

De plus, dans "*Loin de Médine*", elle manifeste les aspects cruciaux de la vie féminine qui en définissent toutes les images des femmes rassemblées dans chacune des générations par leurs destins et par leurs crises communes. On observe leurs transformations en suivant les parties du livre "La liberté et le défi", "Soumises, insoumises", "Les voyageuses" et "Parole vive". Au début, on découvre leurs souffrances et à la fin on est témoin de la re-naissance si frappante que l'on remarque un processus identique en ce qui concerne la vie intime de Djebar.

En outre, elle n'hésite pas à offenser pour la liberté de l'Algérie et pour les femmes algériennes, ensuite elle précise qu'elle va révolutionner des phénomènes bien que que les autres femmes s'y étaient soumises. Elle vient à Paris. Puis elle devient parole vive des femmes algériennes en France, au sein du pays colonial. On détermine son écriture étant la biographie féminine dans laquelle on parcourt ses aspects autobiographiques car "*le temps biographique (...) il ne représente que les moments exceptionnels, tout à fait insolites d'une vie humaine, très brefs comparés à la longue durée de l'existence entière. Or, ces moments déterminent tant l'image définitive de l'homme lui-même, que le caractère de toute sa vie subséquente.*"⁴²⁵

Dans l'écriture d'Assia Djebar, toutes les femmes sont des rawiyates, qui font continuer la chaîne de parole. Djebar donne la parole aux femmes. Chacune d'elles est le personnage principal néanmoins Aïcha est le personnage le plus frappant puisqu'elle porte la parole vive. Chaque partie du livre se concentre sur une femme précise. Comme le(s) personnage(s) principal(aux) et le narrateur ne sont pas le même personnage et les femmes racontent leurs histoires avec "je" et ceui-ci avec

⁴²⁴ Djebar, *Loin de Médine*, p.7

⁴²⁵ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.265-266

“elle”. Il s’agit de la biographie à la première personne, du récit de témoin de manière homodiégétique selon Philippe Lejeune.

Tels que la prophétesse Sadjah dans l’écriture d’Assia Djebar, tout d’abord “(...) elle est d’origine chrétienne. Venant du Mossoul, elle fait mouvement vers l’Arabie et son centre, le Hedjaz, comme si là seulement se jouait encore le destin du monde. (...) une nouvelle fois, une femme est l’orage (...). La principale force de Sadjah, relate la chronique, résidait dans son éloquence. (...) Son père, Harith, fils de Sowaid, l’a élevée dans la religion chrétienne.”⁴²⁶

En effet, il s’agit de la biographie féminine et de l’autobiographie d’Assia Djebar dans “*Loin de Médine*” et l’autobiographie de Nedim Gürsel et la biographie de son grand-père, de Mahomet ainsi que l’on est témoin de la présence de sa mère comme héroïne et de ses deux tantes comme figurantes dans “*Les filles d’Allah*”. A la suite de cette constatation-là, il est nécessaire de mettre en relief leurs styles représentatifs.

Ainsi que Mahomet a trouvé la solution pour le transport de hadjer-ul esved à la Kaaba si bien que “(...) le jeune Mahomet, qui s’appelait aussi Ahmed, reçut également le nom de El Emin.”⁴²⁷ Et puis, “Le bébé avait trois clés d’or dans sa main droite et portait sur son dos une marque rougeâtre de la taille d’un œuf de pigeon qui était le stigmat des envoyés de Dieu. Il était circoncis.”⁴²⁸ L’auteur décrit son voyage céleste. “Mahomet était différent de son entourage. (...) c’était un homme sûr, réservé et beau.”⁴²⁹ Et puis, “(...) c’était ce qu’il y avait en lui de plus secret, (...), son enfance orphelin. Il avait grandi sous la tutelle de son grand-père (...).”⁴³⁰

Mais avant de les analyser en plus de détails, il faut approfondir nos connaissances sur l’autobiographie. “Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l’autobiographie sont des textes référentiels : (...) ils prétendent apporter une information sur une “réalité” extérieure au texte (...). Leur but n’est pas la simple vraisemblance mais la ressemblance au vrai. Non “l’effet de réel”, mais l’image du réel.”⁴³¹ C’est la raison pour laquelle les deux écrivains profitent des

⁴²⁶ Djebar, *Loin de Médine*, p.42

⁴²⁷ Gürsel, *Les filles d’Allah*, p.32

⁴²⁸ *Ibid.*, p.83

⁴²⁹ *Ibid.*, p.138

⁴³⁰ *Ibid.*, p.140

⁴³¹ Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p.36

personnages historiques. Même s'ils participent de leur imagination à leurs styles, leurs traits intimes sont vérifiables c'est pourquoi les auteurs sont libres dans ce cadre de vérité.

Par exemple, les caractéristiques de Sadjah et de Mahomet que l'on a citées dans le livre sont constatables. Néanmoins, Assia Djébar déclare explicitement les sources de l'histoire islamique telles que Tabari, Ibn Hicham. Par contre, bien que Nedim Gürsel bénéficie des sources, il n'indique pas leurs noms en dehors de deux sources tout au début du livre. Il manifeste qu'il a *"(...) a puisé dans le patrimoine de l'islam et ajouté le fruit de mon imagination aux écrits de Ben Ishak adaptés par Ben Hisam."*⁴³²

Ensuite, ce serait possible de représenter du "moi" ou "soi" par les traits culturels, historiques et idéologiques. *"(...) un roman se signale par la fusion entre le cours d'une vie humaine (de ses principaux moments de crise) et sa route spatiale réelle, c'est à dire ses pérégrinations. Ici se réalise la métaphore du "chemin de la vie". (...) La métaphore du "chemin de la vie"(...), joue un grand rôle dans tous les aspects du folklore. (...) "Choisir sa route", c'est décider de la direction de sa vie. La croisée des chemins, c'est toujours un tournant pour l'homme du folklore."*⁴³³ C'est pourquoi il est envisageable que l'on détermine l'autobiographie avec les chronotopes de Mikhaïl Bakhtine.

L'autobiographie est la description du chronotope de la route avec les chronotopes de la rencontre et les chronotopes du seuil. Bien entendu, il faut tenir en compte les chronotopes intimes et les chronotopes collectifs. Selon Bakhtine, ce sont des chronotopes intérieurs ou extérieurs. Les chronotopes intérieurs reflètent la spatio-temporalité psychique qui forme notre manière de penser alors que les chronotopes extérieurs nous renvoient la spatio-temporalité de la vie sociale et collective où il s'agit des actes réels et visibles. En effet, ce qui est important la notion de temps et d'espace et parallèlement la personne vécue qui leur attribue un sens en vue de la description autobiographique. Ce sont des mécanismes identificateurs.

Tels qu'Assia Djébar est née et a grandi en Algérie. Sur son chemin de la vie, elle a rencontré des femmes algériennes qui ont des destins identiques à ceux-ci. Elle

⁴³² Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.95

⁴³³ Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, p.269

continue sa route en France et son chemin se croise avec les femmes françaises si bien que la synthèse de la rencontre des femmes de deux mondes différentes : orientales et la conduit aux portes d'une nouvelle conception du monde. Quant à Nedim Gürsel, son enfance passe à Manisa puisque après la mort de son père il vient à côté de ses grand-parents, il découvre le monde oriental au moyen de son grand-père et de sa grand-mère. Celui-ci est son premier chronotope du seuil. Puis son chemin de la vie passe à Istanbul au lycée. Il commence à y saisir l'existence d'un nouveau monde : le monde occidental, celui-là est son deuxième chronotope du seuil. Ensuite, il commence à écrire ainsi, qu'il a été banni en France, il pénètre dans le monde occidental, ceci est le troisième chronotope du seuil. Sur sa grande route, il enlace des gens de deux mondes antagonistes, comme Assia Djébar, à partir de la synthèse de deux mondes, il obtient une nouvelle conscience du monde.

En fait, en tant qu'un genre littéraire "*pour qu'il y ait autobiographie (...) il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage.*"⁴³⁴ De plus, on a besoin de préciser leurs relations entre eux et pour que l'on constate la conscience autobiographique de l'auteur. Dans l'autobiographie pure ou simple, l'auteur, le narrateur et le héros sont tous les mêmes. L'auteur représente le temps vécu, l'espace vécu et la personne vécue. Les aspects autobiographiques classiques sont irréversibles et figés. Il est nécessaire de connaître l'identité onomastique de l'auteur, du narrateur et de l'héros d'après Philippe Gasparini. Les aspects autobiographiques classiques forme d'un espace limité où il n'est pas possible de changer l'itinéraire de la vie, c'est pour cela qu'il survient le besoin d'un autre espace ou on peut se déplacer, celui de l'autofiction.

Chez Nedim Gürsel, l'auteur est Nedim l'adulte, le narrateur Nedim l'enfant. Le héros est tous les deux. Les personnages sont lui-même et les membres de sa famille au niveau du présent. Au niveau du passé, on rencontre les personnages historiques. Néanmoins il donne la parole aux femmes : à Lat, Manat, Uzza. Quant à Assia Djébar, l'auteur et le narrateur sont les mêmes personnes : Assia Djébar. Cependant les rawiyates prennent la parole et elles deviennent narrateurs à la partie de "voix".

⁴³⁴ Lejeune, **Le pacte autobiographique**, p.14

En outre, “(...) *dans la biographie, c’est la ressemblance qui doit fonder l’identité, dans l’autobiographie, c’est l’identité qui fonde la ressemblance.*”⁴³⁵

Alors, dans le roman d’Assia Djebar, la ressemblance, les traits communs entre les femmes diverses forment l’identité féminine de l’Algérie et du monde islamique, de la biographie féminine en passant par la polygamie, la nostalgie de l’amour, la douleur de la guerre ainsi de suite. Par contre, dans l’autobiographie de Nedim Gürsel, c’est son identité qui établit de la similitude entre les personnages puisqu’il les choisit consciemment afin de refléter sa propre identité. Mais comment? On va la traiter dans la partie de l’autofiction. Néanmoins, la réunion de l’autobiographie et la biographie en tant qu’un genre mixte forme leurs espaces autobiographiques.

3.2 Le roman autobiographique dans « *Les filles d’Allah* »

C’est la version pétrie de l’autobiographie avec la poétique et la rhétorique. Par contre, selon Gasparini, l’identité onomastique de l’auteur-narrateur et héros sont facultatives. Ceci dépend à l’auteur néanmoins, il est essentiel que l’auteur mette en œuvre son temps vécu, ses espaces vécus et son existence même si son nom n’est pas indiqué. Tels que Nedim Gürsel n’a pas identifié le nom de narrateur, par la narration avec le pronom personnel “tu”. Il s’agit de pacte autobiographique entre le narrateur et le narrataire, parce que tout ce qui a raconté, reflète ses traits intimes donc on constate que le narrateur est Nedim l’enfant à partir de cette phrase : “(...) *et toi tu avais à peine quatre ans.*”⁴³⁶ Il existe un narrataire avec “tu”, et un narrateur qui est en train de chercher le “je” en sous-main. Il pourrait raconter toute sa propre vie ou bien l’une des parties ainsi qu’il décrit son enfance et son adolescence par les faits les plus marquants de sa vie. La dénomination cause de l’hésitation de sorte que parfois les lecteurs restent dans le dilemme entre la vérité et la fiction. Ici, l’auteur est le personnage principal, cependant l’auteur et le narrateur ne devraient pas être évidemment le même personnage.

Tels que l’on a déjà dit que l’écriture de Nedim Gürsel est composé de deux parties : le présent et le passé. Le présent représente son enfance. Comme il possède le temps vécu, l’espace vécu et les personnes vécues et de même l’auteur réorganise son autobiographie comme un roman. D’abord, il est évident que l’on détermine la

⁴³⁵ Lejeune, **Le pacte autobiographique**, p.38

⁴³⁶ Gürsel, **Les filles d’Allah**, p.22

partie du présent en tant que le roman autobiographique puisqu'il décrit Manisa dans les années 1950 ainsi que son enfance avec sa propre famille : son grand-père, sa grand-mère, sa mère et ses deux tantes.

Ensuite, le narrateur et l'auteur n'est pas forcément le même personnage car l'auteur est Nedim Gürsel qui a 58 ans et le narrateur est un enfant cependant il est impossible que l'auteur adulte puisse incarner le petit monde d'un enfant sans déformation même si ceci est sa propre enfance de sorte que la psychologie s'occupe une place importante dans son ouvrage. *“Si la psychanalyse apporte une aide précieuse au lecteur d'autobiographie, ce n'est point parce qu'elle explique l'individu à la lumière de son histoire et de son enfance, mais parce qu'elle saisit cette histoire dans son discours et qu'elle fait de l'énonciation le lieu de sa recherche (et de sa thérapeutique).”*⁴³⁷

En effet, *“les souvenirs d'enfance sont discontinus et incertains, mais souvent intenses, et cette intensité semble garantir leur véracité. (...) C'est pourquoi le régime (...) est le lyrisme. (...) il donne accès à une expérience plus vraie que l'expérience actuelle adulte.”*⁴³⁸ Notamment, chez Nedim Gürsel, on se sent de l'amplitude de ses souvenirs par l'allée et venue entre le présent et le passé, il s'agit d'un bombardement des souvenirs. Par le lyrisme de la nostalgie de sa mère et de son pays, les lecteurs pourraient le croire malgré, l'exagération qui en est faite.

Nedim Gürsel essaye de transverser sa mémoire de manière psychanalytique alors qu'il nourrit son imagination par moyen des sourates de Coran et des histoires mythologiques que sa grand-mère a déjà racontées. Son énonciation est concentrée sur la recherche de l'identité et de la source de sa complexité d'œdipe. C'est la raison pour laquelle, il met en valeur toute perspective collective : l'histoire, la mythologie, la religion ainsi de suite de façon égocentrique. Il se situe au centre, bien qu'il soit écorché, il regarde au delà de sa peau blessée, par conséquent, *“l'autobiographie ont souvent tendance à s'orienter vers des synthèses diachroniques ou intemporelles, qui contribuent autant à la promotion et à l'idéalisation du genre qu'à son étude scientifique.”*⁴³⁹

⁴³⁷ Lejeune, **Le pacte autobiographique**, p.9

⁴³⁸ Philippe Lejeune, **Les brouillons de soi**, Paris : Editions du Seuil, Avril 1998, p.36

⁴³⁹ **Ibid.**, p.8

Nedim Gürsel met au premier plan ses souvenirs d'enfance. Son énonciation autobiographique bâtit dans le présent congelé par la fuite de temps sur le paradigme diachronique dont la matrice représente l'histoire collective et la mythologie. On remarque que l'auteur (se) fait revivre le passé diachronique dans un cas intemporel "(...) *comme un pseudo-temps.*"⁴⁴⁰ Tels que "(...) *elle déclara que le prix du sang était dix chameaux. Si le sort désignait Abdullah, il faudrait en ajouter dix et tirer à nouveau au sort. (...). On fit comme elle avait dit (...) que le sort désigna les chameaux et épargna Abdullah. Ces histoires de sacrifices étaient celles qui t'effrayaient le plus et la nuit (...).*"⁴⁴¹ Ici, il s'agit de l'histoire du père de Mahomet par moyen de laquelle l'auteur parle de ses craintes qui restent cachées dans l'inconscient.

Après, "(...) *la narration autobiographique; la perspective, principalement rétrospective : cela n'exclut pas des sections d'autoportrait, un journal de l'œuvre ou du présent contemporain de la rédaction, et des constructions temporelles très complexes; le sujet doit être principalement la vie individuelle, la genèse de la personnalité (...).*"⁴⁴² On peut les considérer comme sous-genres du roman autobiographique. Dans la rédaction de Nedim Gürsel, la focalisation centrale est la vie intime de l'auteur de manière rétrospective alors sa narration est si autobiographique.

Comme on a déjà remarqué que Nedim Gürsel a composé son corps par morceau. Il décrit son image corporelle par les mots tels que "*Les filles d'Allah, al-Lat, al-Uzza et al-Manat. Ecoute-les elles aussi! Ecoute leur voix.*"⁴⁴³ En disant cela, il met en évidence son oreille, et puis il observe sa propre vie par ses yeux, il parle avec Ismaïl par sa bouche ainsi de suite. Il forme son autoportrait par l'effet de miroir, miroir aux yeux de trois femmes "*Les filles d'Allah*" : sa mère et ses deux tantes. Après la mort de son père et la cérémonie de la naissance, il commence à se sentir le doute, il se rencontre avec Ismaïl comme son reflet au miroir. Il a une malaise car il se sent comme étranger, il essaye de recomposer lui-même pas à pas comme réincarnation d'un enfant perdu qui va renaître, alors son ouvrage devient un

⁴⁴⁰ Gérard Genette, **Figure III**, Paris : Editions du Seuil, 1972, p.78

⁴⁴¹ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.79

⁴⁴² Lejeune, **Le pacte autobiographique**, p.14

⁴⁴³ Gürsel, **op.cit.**, p.12

autoportrait “*des souvenirs intra-utérins*”⁴⁴⁴. Car il est contre des clichés et d’un seul type de personnes précisée strictement par les normes sociales.

Ainsi, il raconte sa propre vie à la deuxième personne du singulier à la partie autobiographique de son écriture. Ceci provoque de double sens. “*Il est évident que le “je” ne se conçoit pas sans un “tu” (le lecteur), mais celui-ci reste en général implicite : en sens inverse, le “tu” suppose un “je”, également implicite (...).*”⁴⁴⁵ Nedim l’enfant et Ismaïl le bâtard incarne sa double identité. Son histoire intime accélère de manière discursive à partir de la naissance d’Ismaïl c’est la raison pour laquelle d’une part, son “tu” s’adresse à Ismaïl, d’autre part les lecteurs ou bien sa mère si bien que son écriture est l’autobiographie à la deuxième personne “*(...) par lettres ne peuvent désigner que le correspondant épistolaire.*”⁴⁴⁶.

Premièrement, “*(...) tu vivais avec ce cauchemar, en même temps qu’avec la terreur de ta propre mort.*”⁴⁴⁷ Cette phrase s’adresse à Ismaïl puisque Nedim l’adulte doit vivre avec cette peur-là. Deuxièmement, “*Ton grand-père croyait à l’immortalité de l’âme, qui prolonge notre bref passage en ce bas monde, et il s’inquiétait pour toi.*”⁴⁴⁸ Selon la perception générale de grand-père, il s’agit de ces qualités-là puisque les grands-pères s’inquiètent pour leur(s) petit(e)s fil(le)s et parfois certains d’entre eux pourraient accepter l’éternité de l’âme.

De plus, “*Instaurant un dialogue fictif entre le narrateur et personnage, (...), ce dédoublement respecte la vraisemblance du monologue intérieur, dont le sujet s’observe et s’interpelle lui-même sur un mode ironique ou autocritique (...).*”⁴⁴⁹. Nedim l’enfant est en train de parler avec Ismaïl le bâtard de manière monologue intérieur, puisque Ismaïl est un personnage fictif qui existe seulement dans son esprit et qui est inventé pour la représentation de ses caractéristiques diaboliques donc son écriture se transforme à une autocritique. C’est ainsi que “*(...) tu te souviens confusément, que tu as pour ainsi dire oublié et sur la tombe duquel tu n’es pas allé*

⁴⁴⁴ Salvador Dali, **La vie secrète de Salvador Dali**, Gallimard, coll. “Idées”, 1979, p.55 in cité, Philippe Lejeune, **Les brouillons de soi**, p.68

⁴⁴⁵ Lejeune, **op.cit.**, p.18

⁴⁴⁶ Genette, **Figure III**, p.265

⁴⁴⁷ Gürsel, **Les filles d’Allah**, p.107

⁴⁴⁸ **Ibid.**, p.237

⁴⁴⁹ Philippe Gasparini, **Est-il je**, Paris : Editions du Seuil, Mars 2004, p.174

*une seule fois.*⁴⁵⁰ Il s'interroge au sujet de ne pas aller sur la tombe de son père, il cherche une réponse dans sa tête.

Le narrateur et le narrataire sont intra-présents dans le discours puisque le narrateur est également le héros. Néanmoins, Assia Djébar est extra-présente dans le discours en tant que narrateur cependant elle se concentre sur des narrataires aussi qui se trouvent en dehors de l'énonciation, ce sont des femmes algériennes. *“La fiction serait d'imaginer cette femme rouée, puisque les armes de la féminité demeurent, en ces circonstances, les seules inentamées.”*⁴⁵¹ Le narrateur fait de l'explication sur la scène pour les femmes algériennes. Assia Djébar en tant que narrateur donne des leçons et fait des remarques.

Seulement chez Gürsel, le narrateur dit une seule fois “je”. *“J'ai l'impression de vous voir sourire sous votre moustache (...)”*⁴⁵² Cette phrase est extraite de la partie “du royaume de Saba à la maison d'Allah”, on a déjà déclaré que cette partie reflète le passage d'à côté de sa mère à la maison de son grand-père. Dire “je” désigne que Nedim l'enfant s'aperçoit sa propre identité par la séparation de sa mère comme au stade du miroir de Lacan.

D'autre part, il s'adresse aussi aux lecteurs c'est ainsi que *“le cas de la biographie adressée au modèle est celui des discours académiques, (...) devant un auditoire qui est le véritable destinataire (...)”*⁴⁵³ De manière il s'auto-évalue comme un modèle qui a eu des difficultés communes avec ses compatriotes qui restent entre le dilemme de l'Est et de l'Ouest en vue d'augmenter le niveau de vraisemblance de manière que *“(...) au “moi” monnayé en une série de noms propres, serait au contraire un discours aliéné, une voix mythologique par laquelle chacun serait possédé.”*⁴⁵⁴

Chez Assia Djébar, *“Décider sur-le-champ que les prophétesses, les sorcières, les reines, que toutes les femmes insoumises pouvaient se donner pour rien, pour l'amour seul, pour le plaisir seul... Il semble que, devant une telle révolution, les tribus qui lui étaient alliées, l'auraient sur-le-champ abandonnée!”*⁴⁵⁵ Ici, l'auteur

⁴⁵⁰ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.28

⁴⁵¹ Djébar, **Loin de Médine**, p.20-21

⁴⁵² Gürsel, **op.cit.**, p.46

⁴⁵³ Lejeune, **Le pacte autobiographique**, p.18

⁴⁵⁴ **Ibid.**, p.34

⁴⁵⁵ Djébar, **op.cit.**, p.49

tisse la biographie commune des femmes par n'importe quelle femme désertée par leurs traits communs. En outre, ce qui est important ce n'est pas le nom du personnage, mais ce qui a été vécu.

Chez Nedim Gürsel, *“Le prénom peut aussi avoir une fonction allégorique. (...) Le personnage romanesque qu'il désigne peut donc prétendre à incarner la problématique de ses semblables, à devenir un symbole, ou plutôt un type.”*⁴⁵⁶ Cette conscience justifie le volontariat de montrer sa famille comme modèle celle de la Turquie surtout par son grand-père, par sa grand-mère. Le grand-père de Nedim Gürsel est le symbole de l'islamisme illuminé et sa grand-mère celui du dogmatisme. *“Sa femme et lui étaient dévots, (...) elle appartenait à une famille de derviches de l'ordre de Bektachis, de martyrs et de cheiks.”*⁴⁵⁷ Elle lit toujours le Coran. Elle raconte des histoires mythologiques et religieuses. Par le pseudonyme de son grand-père *“Le hadji Rahmi Ram de Hadjirahmanli”*⁴⁵⁸, on constate l'alitération de r, h et l'assonance a et cela fait appel au nom de son père “Orhan”.

Et ce nom stimule et renforce son paradigme alors que son grand-père devienne la forme idéalisée de son père. On constate trois générations en tant que le grand-père, le père et le fils entre lesquels on constate des ressemblances alors que ceci nous montre la dégénération : dégénération des êtres humains, de la nature. Tels que *“Nemrod fit abattre tous les arbres du pays. On empila le bois et on y mit le feu.”*⁴⁵⁹ Là-bas, l'auteur accentue le passage entre arbre-bois-feu à la fin ceci aboutit à la mort de la nature. On est en face de mémoires personnelles, celles des ancêtres et de l'histoire du peuple, néanmoins l'histoire personnelle opprime l'histoire collective. Parallèlement, il s'agit des souvenirs personnels et de ceux des ancêtres et de l'histoire du peuple dans l'écriture d'Assia Djebar. Par contre, à l'inverse de Nedim Gürsel, c'est l'histoire collective qui étouffe l'histoire personnelle. Nedim Gürsel asphyxie l'histoire collective par sa propre histoire.

Dans son écriture, Nedim Gürsel refuse d'appeler le héros-narrateur. D'une part, *“Ce refus de nommer le héros-narrateur se rencontre (...) en particulier lorsqu'il s'agit d'un adolescent.”*⁴⁶⁰ Nedim l'enfant et Ismaïl le bâtard sont présents

⁴⁵⁶ Gasparini, **Est-il je**, p.35

⁴⁵⁷ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.39

⁴⁵⁸ **Ibid.**

⁴⁵⁹ **Ibid.**, p.24

⁴⁶⁰ Gasparini, **op.cit.**, p.42

dans l'écriture afin de chercher l'identité et la source de sa complexité d'œdipe de Nedim l'adolescent. Il fait de l'enquête pour la quête identitaire. D'autre part, "(...) *le refus de nommer l'héroïne (...), se constituant (...) en personnage de la fiction, (...), par le récit de son histoire d'amour, extraordinaire, "héroïsée"*."⁴⁶¹ L'héroïne de Nedim Gürsel est sa mère, il le nie, mais elle est présente en tant que la fiction par "Uzza" de façon mythologique, pas du tout ordinaire. Il héroïse sa mère par l'intermédiaire de la Mythologie de l'islam.

En fait, il s'agit du journal intime dans l'écriture de Nedim Gürsel. Toutes les parties du livre sont des équivalents d'une journée vécue de Gürsel telle que la cérémonie de la naissance qui correspond au jour de la mort de son père. C'est le cas de "*son développement dans le temps accomplit une sorte de genèse de soi*."⁴⁶² Ceci est évident que l'on voit l'évolution identitaire de Gürsel sur son axe temporel. "*L'auteur traite principalement d'événements récents qui l'ont, d'une façon ou d'une autre, affecté. On y retrouve donc les deux lignes temporelles du récit mémoriel, passé narratif et présent commentatif (...). Cette construction fragmentée qui permet, selon l'expression de Genette, une "narration intercalée"*"⁴⁶³(...)." ⁴⁶⁴

"*Le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà du passé, et le "point de vue" peut s'être modifié (...)*."⁴⁶⁵ Le langage direct est mis en scène par Nedim l'enfant tandis qu'Ismaïl est le porteur de parole différée, modifiée et falsifiée. "*(...) Ismaïl voulait jeter le trouble dans ton esprit*."⁴⁶⁶

De plus, "*Tu ne remettais pas tout en question comme "ce bâtard" d'Ismaïl*."⁴⁶⁷. Nedim l'auteur est présent dans son écriture dans deux corps : Nedim l'enfant et Ismaïl le bâtard. Le narrateur Nedim l'enfant porte le rôle d'Ismaïl en même temps. "*Si Ismaïl ne t'avait rien dit, on t'aurait encore tenu longtemps dans*

⁴⁶¹ **Ibid.**, p.43

⁴⁶² Lejeune, **Les brouillons de soi**, p.9

⁴⁶³ Genette, **Figure III**, p.229-230

⁴⁶⁴ Gasparini, **Est-il je**, p.217

⁴⁶⁵ Genette, **op.cit.**, p.230

⁴⁶⁶ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.101

⁴⁶⁷ **Ibid.**, p.102

l'ignorance."⁴⁶⁸ Le passé de Nedim Gürsel est le produit des deux, ils forment le langage radiophonique.

Tout d'abord, la période de Djahilia correspond à son enfance à côté de ses parents, ensuite, l'avènement de l'islam à la deuxième partie de son enfance à côté de ses grands-parents, c'est son premier pas à la maturation. Après, la dernière période de l'empire Ottoman, la fin de son enfance par la mort de son père, c'est aussi la fin de l'"Arabie heureuse". La proclamation de la république est équivalente des années au lycée de Galatasaray, de son adolescence et de sa jeunesse. "l'Arabie malheureuse" est la représentation mystifiée de dilemme entre l'Orient et l'Occident et puis les années 1950, celle de son âge adulte.

Ensuite, dans le journal il s'agit d'une attaque temporelle, c'est comme le refus de la force de temps sur l'individu. On pourrait le fixer, changer, perturber ainsi de suite. La narration du journal intime est "*non narratif : bien sûr, chaque séquence raconte, etc. mais ce n'est pas construit comme un récit avec un début, un milieu et une fin (...).*"⁴⁶⁹. La dernière page de l'écriture de Nedim Gürsel reflète la renaissance de Nedim l'enfant par la mort d'Ismaïl au bout de leur voyage mental par la référence de la mémoire de Nedim Gürsel et le carnet de son grand-père. Alors, ce processus devient si efficace pour la catharsis. Désormais, on se trouve dans les années de 1950. C'est la date réelle de la naissance de Nedim Gürsel. Il a basé son écriture "*sur de brèves périodes, il sculpte la vie en direct et relève le défi du temps.*"⁴⁷⁰ L'écriture de Nedim Gürsel est un journal d'autoportrait qui manque des dates déterminées. Il focalise de se sauver dans l'obscurité des ses souvenirs dans sa mémoire. Il recherche de lumière pour sortir de ce chaos et de son obsession de façon autodiégétique.

Et parallèlement "*Tenir un journal, c'est surfer sur le temps. Le temps n'est pas une donnée objective, continu, (...), par petites touches discontinues, chercherait de l'extérieur à donner une image (...).*"⁴⁷¹ Et aussi, "*on n'a pas le droit de corriger après coup. (...). La retouche ultérieure est interdite (...).*"⁴⁷² Ceci est la différence la plus importante entre le roman autobiographique et l'autofiction. Le récit au niveau

⁴⁶⁸ **Ibid.**, p.106

⁴⁶⁹ Philippe Lejeune, **Signes de vie, Le pacte autobiographique 2**, Paris : Editions du Seuil, Mars 2005, p.66-67

⁴⁷⁰ **Ibid.**, p.72

⁴⁷¹ **Ibid.**, p.84

⁴⁷² **Ibid.**, p.85

du présent, le journal intime de Nedim Gürsel ne donne pas l'occasion de manipuler l'évolution des événements et l'auteur trouve la solution afin de les diriger, à l'autofiction au niveau du passé et à l'intemporalité. Nedim Gürsel voyage dans la période de Djahilia, dans celle de l'avènement de l'islam, de la fin de l'empire Ottoman, de la proclamation de la république, des années 1950 de la Turquie.

De plus, *“dans les mains de l'enfant sont rassemblés les thèmes créateurs de la vie. On se borne ensuite à les réaliser ou non avec les moyens techniques des autres âges. Ces thèmes forment un carnet de chèques complet.”*⁴⁷³ C'est le cas de Nedim l'enfant englobe le passé et le présent en référant le carnet de son grand-père comme modèle pour le passé. Ce carnet l'aide à méditer sa conscience du passé où il n'a jamais vécu.

Puis, il existe *“(…) des textes qui apprennent à vivre, ou proposent des modèles, comme les poèmes au lycée, et les chansons. C'est la vie qui est “intertextuelle”.*⁴⁷⁴ Par conséquent, on ne pourrait pas recomposer d'une vie indépendamment de l'intertextualité car celle-ci montre l'effet de l'histoire collective sur nous. C'est ainsi que chez Nedim Gürsel, on rencontre avec plusieurs poèmes qui ont l'effet sur la genèse de son identité tels que les poèmes de *Mehmet Akif*⁴⁷⁵, d'Omar Hayyam et de Yunus Emre et le Coran. De plus, Assia Djebar tient en compte la perspective historique de Tabari et d'Ibn Hicham. Elle cite leurs paroles pour y répondre et elle reconstruit l'histoire féminine en les référant et en se révoltant donc elle propose une conscience historique fictive.

*“De toute façon, l'acte autobiographique est par définition l'inverse de l'acte analytique : solitaire et imaginaire, il a pour fonction immédiate d'assurer la cohérence du moi.”*⁴⁷⁶ L'écriture autobiographique se concentre sur les problèmes de l'identité sur moi. Là-bas, toutes les disciplines et l'imagination sont au service de résoudre le problème identitaire. Ceci pourrait causer de la naissance d'autres genres tels que le récit de voyage, le roman policier et aventurier. Tel que dans *“Les filles d'Allah”*, l'auteur fait un voyage dans le train de Manisa avec sa mère. Quant à Assia

⁴⁷³ Paul Guth, **Une enfance pour la vie** (1964), Presses Pocket, 1985, p.52 in cité, Philippe Lejeune, **Les brouillons de soi**, p.38

⁴⁷⁴ Lejeune, **Les brouillons de soi**, p.29

⁴⁷⁵ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.226

⁴⁷⁶ Lejeune, **op.cit.**, p.54

Djebar, elle manifeste tout au début de son livre que son écriture est un théâtre islamique de plus, on a déjà proposé que son œuvre soit roman policier⁴⁷⁷.

En fait, on dirait qu'il reste endormi, et selon la perspective islamique, on constate que le sommeil est proche de la mort. L'âme pourrait s'envoler et se promener si bien que l'âme de Nedim l'enfant se promène dans le train. Il manifeste ce qu'il a vu par la fenêtre pendant le voyage car Nedim Gürsel précise dans son écriture que *“En fait votre âme peut vous être prise sans que vous mouriez. Mais Dieu, jusqu'à votre mort, vous rend la vie chaque matin, comme Il l'a rendue à Jésus.”*⁴⁷⁸ Par lesquels, il fait de l'association avec le passé. Ou bien les fenêtres gauches correspondraient aux souvenirs de l'orient, celles de droites à ceux de l'occident. Là-bas, *“(…) le souvenir est avant tout fonctionnel : sa valeur est indexée sur son efficacité cathartique (…).”*⁴⁷⁹

La fin de l'ouvrage confirme notre esprit par l'arrivée du train à Manisa. Son voyage mental est fini, Ismaïl est mort et il fait appel à sa dimension d'écrivain. C'est la raison pour laquelle, dans le roman, Nedim Gürsel met en valeur la vie comme des wagons de train. Chacun de ces wagons-là est composé de personne(s), de temp(s) et d'espace(s) si bien qu'il n'existe pas d'axe temporel chronologique. Et parfois quelques-un(e)s doit descendre du train à l'arrêt. Ceci signifie la mort de façon métaphorique.

3.3 L' (auto)fiction dans « *Loin de Médine* » et dans « *Les filles d'Allah* »

Ici, parallèlement au roman autobiographique, il n'est pas obligatoire que l'auteur nomme ses personnages. De plus, pour l'autofiction, le temps vécu, l'espace vécu et la personne vécue sont des notions indispensables, néanmoins leur organisation est fictionnelle puisqu'ils sont figurés par le(s) personnage(s) imaginaire(s) ou par d'autres personnes vécus en dehors de l'auteur.

Premièrement, *“(…) se construire une histoire, avoir ses mythes fondateurs et son système de valeurs. L'identité a toutes les allures d'une fiction, mais elle n'en est pas une.”* Les deux écrivains composent deux représentations différentes de l'Islam

⁴⁷⁷ Voir p.68

⁴⁷⁸ Gürsel, *Les filles d'Allah*, p.34-35

⁴⁷⁹ Gasparini, *Est-il je*, p.199

de manière fictive selon leurs caractéristiques de leurs vies, de leurs cultures. C'est la raison pour laquelle Assia Djébar reconstruit l'histoire féminine et les années 1985-1990 de l'Algérie à Médine à la période des quatre califes par la conscience islamique. Nedim Gürsel intègre sa perspective de la Mecque. Comme ils ont vécu et grandi dans la culture islamique, il faut qu'ils reconstruisent leurs vies aussi dans l'atmosphère islamique même s'ils décrivent dans d'autres espaces et d'autres temps selon la perspective de l'autofiction. *“Une fiction, c'est ce qui reste d'une identité quand il n'y a plus personne dedans. Un vêtement qu'on ne porte plus...”*⁴⁸⁰ Seulement cette relation pourrait expliquer par la perspective métonymique. La métonymie est la relation symétrique entre deux choses, comme le reflet dans le miroir durant le processus mental à partir de nos vécus. Donc, les deux écrivains construisent leurs vies de façon métonymiques au moyen de Médine et de la Mecque et des temps divers.

Il s'agit *“(...) de la relation métaphorique et de la relation métonymique, soit que la première s'ajoute à la seconde comme une sorte d'interprétation surdéterminante, soit que la seconde, dans les expériences de “mémoire involontaire”, prenne relais de la première pour en élargir l'effet et la portée.”*⁴⁸¹ La métonymie sert à surmonter les blocages de la narration. Ceci fonctionne comme le paradigme étant donné qu'elle fournit l'allée et venue entre le passé et le présent. Assia Djébar fait l'enquête du temps perdu pour les femmes, Nedim Gürsel l'a fait pour lui-même.

Tels que Gürsel ne pourrait pas parler de ses sentiments cachés en tant que narrateur autodiégétique si bien qu'il trouve la solution pour les exprimer à l'autofiction dans sa narration surtout au niveau du passé et aussi au présent. Grâce à elle, *“(...) il nous communique ses sentiments les plus secrets, ses opinions, ses craintes, ses fantasmes. Tout ce qu'il dit de lui-même peut être considéré par le lecteur comme vraisemblable. (...) il sorte du code autobiographique de focalisation interne et aussitôt s'installe un autre code, celui de la fiction.”*⁴⁸²

Bien entendu, *“la Recherche est faite d'éléments universels, ou du moins transindividuels, qu'elle assemble en une synthèse spécifique, en une totalité singulière. L'analyser, c'est aller du non du général au particulier, mais bien du*

⁴⁸⁰ Lejeune, **Les brouillons de soi**, p.7

⁴⁸¹ Genette, **Figure III**, p.59

⁴⁸² Gasparini, **Est-il je**, p.172

*particulier au général (...).*⁴⁸³ Assia Djebar analyse la source de la situation des femmes algériennes dans l'histoire de l'Islam, dans la vie des femmes du monde islamique qui se trouvent au premier plan. Elle regarde du particulier vers le général. Nedim Gürsel se concentre du général au particulier afin de tisser lui-même.

C'est ainsi que chez Nedim Gürsel, la présence de Imr-ul Quaïs est le reflet de cet aspect-là. Il est présent pourvu de refléter les caractéristiques de Nedim Gürsel. *“Il écrivait des poèmes et buvait du vin, bien entendu, il ne manquait pas une occasion de séduire les jeunes femmes.”* Ainsi, *“(…) Imr-ul Quaïs est mort brûlé par la chemise de feu qu'il a revêtue. Je l'ai dit au début, l'amour est une chemise de feu.”*⁴⁸⁴ Par l'intermédiaire de ce personnage historique, l'auteur met accent sur leurs propres qualités. Il néglige et manipule de son existence, désormais il est au service de Nedim Gürsel. C'est valable non seulement pour Imr-ul Quaïs, mais encore pour tous les personnages historiques. Il recompose ses traits intimes dans un autre corps, dans un autre espace, dans un temps divers.

*“A son départ, c'était une poète rebelle et désœuvré, à son arrivée c'était un voyageur curieux, content de voir chaque jour des choses nouvelles et de découvrir le monde. C'est avec son curiosité qu'il parcourait Constantinople.”*⁴⁸⁵ Ici, il s'agit des caractéristiques individuelles de Nedim Gürsel comme voyageur curieux, boire du vin, séducteur ainsi de suite, il parle d'Istanbul. Il se concentre du général au particulier. Gürsel met les particuliers des personnages historiques en évidence ceux qui sont communs avec lui.

D'ailleurs, *“Comme lui, il semblait être perdu dans ses rêves, songeant avec nostalgie à sa bien-aimée qu'il avait quittée pour se mettre en route après avoir bu le philtre d'amour qu'elle lui avait versé.”*⁴⁸⁶ C'est la confession de Nedim Gürsel. Il avoue sa douleur à cause du rejet de sa mère dans son lit de malade pour aller en France. Il manifeste par moyen d'Imr-ul Quaïs de manière autofictive puisqu'il est difficile de le reconnaître dans son propre corps. De plus, *“(…) il n'utilisait sa virilité que pour donner du plaisir et voyait en cela sa seule raison de vivre.”*⁴⁸⁷ Ceci est une autre confession qu'il est ardu de manifester.

⁴⁸³ Genette, **Figure III**, p.68

⁴⁸⁴ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.59

⁴⁸⁵ **Ibid.**, p.63

⁴⁸⁶ **Ibid.**, p.66

⁴⁸⁷ **Ibid.**, p.67

A l'inverse de Nedim Gürsel, Assia Djébar analyse le particulier vers le général c'est pourquoi elle ne prononce jamais sa propre existence dans son énonciation. On la sent dans la vie générale des femmes historiques. Tels que "*Selma annonce, en cette année de l'hégire, d'autres femmes indomptables et rebelles, ainsi que la plus irréductible d'entre elles, Kahina, la reine berbère...*"⁴⁸⁸ On pourrait mentionner l'hégire comme la venue de l'Algérie à la France pour la vie intime de l'auteur. Là-bas, par ses actes et ses écritures, Assia Djébar déclare les femmes insurgées pour les femmes contemporaines.

Elle est la porte parole des femmes algériennes en France. Sa mère vient de la famille berbère. Donc on souligne que Selma porte les caractéristiques d'Assia Djébar comme les autres femmes du livre par contre Assia Djébar ne falsifie pas leurs propres existences pour se construire. Son but principal n'est pas de narrer sa propre vie. On avise les particuliers dans le général néanmoins elle ressuscite les femmes de la période des quatre califes au moyen de traits intimes et culturels. Ensuite, "*La femme rebelle, abritée dans sa litière et installée au cœur même du danger, excite ses hommes de la voix.*"⁴⁸⁹ Assia Djébar la femme rebelle, au centre de la France s'attaque au système patriarcal par sa voix.

Dans les deux écritures, les mots en italique manifeste du dispositif de fictionnalisation. De plus, notamment chez Djébar, il existe "*(...) de rectifier ou de critiquer les jugements ou l'attitude du narrateur ancien. Le temps a passé, on ne voit plus les choses de la même manière.*"⁴⁹⁰ C'est le cas des oiseaux ababil de Nedim Gürsel. D'abord, il narre l'histoire mythologique des oiseaux ababil dans l'année de l'éléphant. Puis, il cite le reflet de cet événement passé à sa vie contemporaine. "*Tu avais peur qu'ils n'entrent (...) ou n'aillent se cacher sous le divan et les chaises ou dans les armoires de ton grand-père. (...), elle déclara que ces oiseaux étaient un bon signe et que c'était Allah qui les avait envoyés. Les oiseaux sont toujours porteurs de bonnes nouvelles, (...). Et ils ne mentent jamais. Quand tu faisais des bêtises, à part Allah, les oiseaux seuls le savaient. Ils allaient dire à ta grand-mère.*"⁴⁹¹ Là-bas, on précise la fictionnalisation de l'histoire mythologique dans sa vie intime et parallèlement on aperçoit la vicissitude de la perspective au bout de temps entre les diverses générations. Sa grand-mère les

⁴⁸⁸ Djébar, *Loin de Médine* p.37

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.38

⁴⁹⁰ Lejeune, *Les brouillons de soi*, p.61

⁴⁹¹ Gürsel, *Les filles d'Allah*, p.75

valorise comme des porteurs des nouvelles, Nedim l'enfant les considère comme effrayants aussi comme mouchards.

Chez Assia Djébar, les mots entre guillemets et en italique servent à décrire la période des quatre califes et les années 1985-1990 de l'Algérie comme un tout. A l'inverse de Nedim Gürsel, ses mots ne se contentent pas de mettre en œuvre seulement une image ou un phénomène. Tels que "la *fatih*"⁴⁹², "*lapsus linguae*"⁴⁹³ Ces mots-là sont des métaphores de l'écrivaine qui voudrait attirer l'attention des femmes-lecteurs du fait du "*Non*" au premier calife pour son interprétation littérale du "dit" du Prophète."⁴⁹⁴ Non est le symbole du refus et de rébellion, « dit » celui des normes du système patriarcal, des valeurs enracinées par les hommes.

"L'irréel du passé sert à vibrer nos possibles et nos valeurs, c'est le vibrato de l'identité."⁴⁹⁵ C'est ainsi que Nedim Gürsel qui a double identité avec Nedim l'enfant et Ismaïl le bâtard mais cela n'en suffit pas. Il se reconstruit au moyen des personnages historiques, ses traits communs et familiaux. Par la fiction de l'identité, il pourrait manipuler les errements des phénomènes. Notamment, ceci est si frappant chez Nedim Gürsel qu'il manifeste la féminité de sa mère par le personnage Uzza. Tels que "(...) la beauté de mon corps que j'offrais généreusement à tous ceux qui croyaient en moi et venaient m'adorer. (...). Muharram débarquait à l'improviste et se jetait dans mes bras. Il faisait vivre et verdoyer mon corps. (...) j'avais longtemps vécu dans un arbre (...), ses branches étaient mes bras, son tronc mon corps, ses racines mes cheveux."⁴⁹⁶ Sans qu'il n'y ait l'autofiction de sa mère par Uzza, il est impossible de décrire sa féminité sous les normes socio-culturelles cependant cette conscience d'irréel du passé fait trembler les valeurs socio-culturelles et l'identité réelle de sa mère. Dans son discours du roman autobiographique, il parle de sa maternité, dans son énonciation autofictive, il parle de sa féminité.

C'est le cas de l'identité féminine chez Assia Djébar. La reconstruction de la période des quatre califes dans la manière de l'histoire fictive des femmes. On pourrait donc dire l'irréel du passé est la mise en scène de l'histoire féminine comme la vérité. Il s'agit de la bifurcation historique qui illumine la reconstruction sociale et

⁴⁹² Djébar, **Loïn de Médine**, p.160

⁴⁹³ **Ibid.**, p.102

⁴⁹⁴ **Ibid.**, p.85

⁴⁹⁵ Lejeune, **Les brouillons de soi**, p.74

⁴⁹⁶ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.51

intime des femmes algériennes. Elle voudrait secouer les normes sociales et les valeurs patriarcales de la société et parallèlement elle pourrait changer les cours du monde féminin.

Il s'agit alors "(...) *des bifurcations possibles n'opposent pas une branche réelle (ce qui est advenu) à une branche fictive (réduite à une silhouette fantomatique) : C'est au fond la bifurcation elle-même qui est une sorte de fiction. D'une part parce qu'elle est reconstruite. D'autre part parce que les deux branches ont la chance d'être co-présentes dans la personnalité.*"⁴⁹⁷ Tels que chez Nedim Gürsel, l'histoire de l'islam est traitée par les histoires racontées des ancêtres et aussi à côté de cela, il existe sa propre interprétation et l'histoire collective. Au moyen de tous les trois, l'auteur reconstruit le passé de manière fictive. Cette fiction est dépendante au réel néanmoins elle bifurque par l'imagination. Les deux sont co-présentes dans sa propre identité.

L'autofiction est le jeu d'équilibre entre le réel et l'imaginaire donc « ce qui a été passé » et « ce qui serait passé » agissent ensemble. En d'autres termes, c'est l'organisation de ce qui serait passé de "moi" par d'autres personnages de manière dépendante ce qui a été passé. L'autofiction nous appuie à nous retirer des censures et des barrières socio-psychologiques et aussi elle fournit des sauts de temps et d'espace, des changements spatio-temporels et corporels de manière immédiate.

Tels que Nedim Gürsel recompose la vie de son grand-père sous le pseudonyme de "Le hadji Rahmi Ram de Hadjirahmanlı". Son vrai nom est Ahmet Nedim Tüzün. Il raconte ses traits intimes sous ce nom-là. Parallèlement ce portrait qu'il a décrit, l'auteur reconstitue son grand-père de manière autofictive en tant que Ibrahim le boulanger et lui-même étant son fils Ismaïl le bâtard. "*Son visage, sa barbe noire, ses yeux vert émeraude, ses sourcils noirs et son large front basané étaient éclairés d'une lueur rougeâtre. Ses yeux avaient une expression étrange, que tu n'as jamais retrouvée chez personne. (...) A quoi faisait-il allusion?*"⁴⁹⁸

Ce personnage est inventé à partir du portrait réel de son grand-père. Leur portrait physique est commun. On pourrait le constater par moyen de l'image de son grand-père dans "*Au pays des poissons captifs*". De plus, il avoue qu'il fait allusion c'est pourquoi l'auteur imagine une image de père pour Ismaïl. Comme il reconstruit

⁴⁹⁷ Lejeune, **Les brouillons de soi**, p.77

⁴⁹⁸ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.26

son grand-père par l'imagination de l'enfant alors Ahmet Nedim Tüzün l'avocat transforme en Ibrahim le boulanger qui prend sa source du prophète Abraham. Puisque l'auteur déclare que "*Abraham et Ibrahim ne faisaient plus qu'un, ensemble ils riaient et pleuraient, ensemble ils comptaient les étoiles du ciel.*"⁴⁹⁹ Donc il y aurait des ressemblances entre le Prophète Abraham et son grand-père comme "(...) *Abraham était le seul être au monde (...), à se placer sous sa protection, à espérer son secours. (...) Certes il était riche, il possédait des troupeaux de moutons.*" Son grand-père est riche aussi, sa famille est propriétaire des champs de tabac, des oliveraies ainsi de suite et puis pour Nedim l'enfant, il est unique. C'est lui qui le protège et le surveille faute d'avoir ses parents.

Ensuite, "*Il n'arrêtait pas de répéter le nom d'Ismaïl, ton ami d'enfance aux yeux bleus comme le ciel. (...). En fait, il était loin d'être enchanté de cette amitié (...). Ce n'était pas parce que Ismaïl était un immigrant.*"⁵⁰⁰ Nedim Gürsel a des yeux bleus comme le ciel aussi. Il est immigrant en France donc tout ceci nous manifeste de sa double culturalité et de son exotisme et de sa doute par moyen d'Ismaïl le bâtard.

Nos deux auteurs transportent leur axe temporel présent au passé, "(...) *cette réintégration du passé dans le champ du présent est une des tâches essentielles de la critique.*"⁵⁰¹ Dans "*Loin de Médine*", le paradigme fait le saut par la mort de Mohammed. Assia Djébar mémorise sa mort par la phrase "*Mohammed est mort, l'Islam n'est pas mort!*"⁵⁰², Nedim Gürsel le fait par la conquête de la Mecque "*La Mecque tomba le 9 Juillet 1916 (...).*"⁵⁰³ Car il cite seulement une fois la date précise en tant que jour, mois et année. Il fait ses sauts vers l'avant de la conquête et vers l'après. C'est la raison pour laquelle, on constate si fréquemment des subresauts de la conscience syntagmatique à la conscience paradigmatique que ceci cause de déformation dépendante à l'intervalle temporel.

En effet, il existe de la conscience d'espace et de temps morcellaire dans l'écriture de Nedim Gürsel. Son principal facteur est le flash-back puisque pour lui, la conquête signifie la naissance du doute et de sa complexité d'Œdipe. C'est

⁴⁹⁹ **Ibid.**, p.28

⁵⁰⁰ **Ibid.**, p.27

⁵⁰¹ Gérard Genette, **Figure II**, Paris : Editions du Seuil, 1969, p.48

⁵⁰² Djébar, **Loin de Médine**, p.75

⁵⁰³ Gürsel, **Les filles d'Allah**, p.228

pourquoi, il avance et retourne par bonds au présent et au passé. Et il saute de branche en branche sur l'arbre⁵⁰⁴ où il se promène. *“Le flash-back prétend en effet reproduire le mouvement naturellement associatif de la pensée qui, sur un mot, rebondit dans une autre strate temporelle.”*⁵⁰⁵ Ceci devient plausible seulement dans l'autofiction parmi les sous-genres de l'autobiographie.

C'est le cas de l'auteur tressaillit vers le présent et le passé sur le mot *“Sirat”*. *“(…) Sirat ne ressemblait à aucun des ponts que tu avais vus (…). Il ne ressemblait ni au pont métallique de Manisa (…), ni au trop célèbre pont de Mostar. (…) Mais ton enfance aussi est passée, elle est allée d'un pont à l'autre, en traînant avec elle la peur du Sirat.”*⁵⁰⁶ En exprimant cela, il fait de l'association de trois ponts qui font appel trois diverses périodes et espaces. Le pont de Manisa fait appel à son enfance des années 1950 en Turquie, le pont de Mostar fait penser l'Empire Ottoman et l'un des pays des Balkans, la Bosnie-Herzégovine et le troisième Sirat, l'avènement de l'Islam et l'éternité. L'idée du “pont” cause de la perspective spatio-temporelle en parties et morcellaires.

Par contre Assia Djébar se voit plus vraisemblable puisqu'elle ne perturbe pas sa chronologie malgré les allées et venues de la vie de Mohammed à la période des quatre califes. Elle a un cadre temporel précis. Et on ne sent jamais l'existence de l'Algérie explicitement. On pourrait l'apercevoir à condition que l'on connaisse un peu d'histoire contemporaine de l'Algérie. Néanmoins, il s'agit de la perspective d'espace et de temps totalitaire dans sa rédaction.

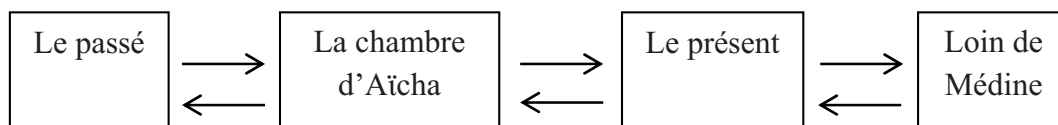


Figure 3.1 : L'axe spatio-temporel d'Assia Djébar

Ils sont co-présents durant l'énonciation. Ce sont des passages temporels qui symbolisent les différentes phases de l'émancipation féminine. Assia Djébar les

⁵⁰⁴ Voir p.14

⁵⁰⁵ Gasparini, *Est-il je*, p.198

⁵⁰⁶ Gürsel, *Les filles d'Allah*, p.104-105

conçoit comme totalitaire en tant qu'une relation de cause et de conséquence. La chambre d'Aïcha représente la porte de passage au présent. Ceci nous fait mémoriser également le statut d'Assia Djébar à l'Académie française. C'est presque la clé du saut de dimension et aussi Loin de Médine est une autre dimension révolutionnaire pour le présent, alors tous sont enchaînés.

Ainsi, chez Assia Djébar, l'histoire collective, patriarcale et l'histoire féminine fictive co-agissent. L'histoire féminine est recréée à partir de l'histoire collective néanmoins elle bifurque par l'imagination et par l'idéologie féministe. Tous les deux co-existent dans la personnalité de Djébar : la conscience historique orientale et occidentale et son histoire fictive est jaillie de leur pétrissage. Les deux écrivains se questionnent "*sur l'inné et l'acquis, le hasard et la providence.*"⁵⁰⁷

Comme elle base sa fiction "au niveau de l'histoire", cet aspect-là "(...) *devient une réalité dans le discours.*"⁵⁰⁸ Son énonciation est concentrée sur le période après la mort de Mohammed, elle canalise sur l'émancipation des femmes "(...) *avec une intelligence prophétique, une triple révolution.*"⁵⁰⁹ La première, c'est la révolution sociale par Loin de Médine, la deuxième, la révolution politique par la participation des femmes à l'assemblée nationale par moyen de la chambre d'Aïcha, la troisième, c'est son style d'écriture étant palimpseste de l'histoire patriarcale par ses haddits pour les futures femmes.

Assia Djébar met en valeur la vie comme un théâtre comme "(...) *une dialectique perplexe de la vieille et du rêve, du réel et de l'imaginaire, (...). Au vertige cosmologique provoqué par la découverte du Nouveau Monde.*"⁵¹⁰ On a déjà manifesté que "Loin de Médine" reflète son rêve de l'Islam démocratique. Elle balance l'histoire patriarcale et l'histoire féminine pour qu'on l'atteigne à *Loin de Médine* "(...) *comme le reflet ou le double symétrique du monde "réel" : le même à l'envers.*"⁵¹¹ C'est pourquoi, on valorise le roman d'Assia Djébar qui est plus vraisemblable.

Selon la détermination de Gaston Bachelard, dans tous les deux il s'agit du complexe de culture : "*où se marient deux motifs déjà ambigus : celui de la Fuite et*

⁵⁰⁷ Lejeune, **Les brouillons de soi**, p.81

⁵⁰⁸ **Ibid.**, p.98

⁵⁰⁹ **Ibid.**, p.211

⁵¹⁰ Gérard Genette, **Figure I**, Paris : Editions du Seuil, 1966, p.18

⁵¹¹ **Ibid.**, p.19

celui du Reflet. (...) le reflet est un double, c'est-à-dire à la fois un autre et un même. Cette ambivalence joue (...) comme un inverseur de significations qui rend l'identité fantastique (Je est un autre) et l'altérité rassurante (il y a un autre monde, mais il est semblable à celui-ci). ”⁵¹²

Chez Assia Djébar, l'enjeu est le reflet de l'Histoire parfois elle bifurque par rapport aux sexes et parfois elles se réunissent. Il y en a du reflet entre toutes les femmes parmi leurs destins communs. Dans son écriture, elle cherche les sources de la dépendance du destin des femmes aux hommes, elle retourne vers le passé, à la période des quatre califes. Cet acte n'est pas une fuite de temps, seulement un retour en arrière afin d'inverser l'histoire patriarcale qui les emmène à un autre monde où il existe de l'Islam démocratique semblant fantastique tout au début.

Ensuite, la période de quatre califes met en valeur en tant que l'évolution du système patriarcal et colonial car cette époque-là reflète le présent de l'Algérie qui est en train de ressusciter. A cet égard, la production commence de manière synchronique visant une chaîne diachronique où il s'agit des traits autobiographiques d'Assia Djébar qui ont été portés par d'autres femmes. Et les caractéristiques des femmes algériennes ont été soutenues par les femmes de la période des quatre califes. C'est la raison pour laquelle, on sent l'existence d'Assia Djébar dans l'autofiction car elle met en valeur *“l'“identité” est synonyme de similitude, d'équivalence. (...) Cette identité-là (...) n'est pas statique, (...), mais dynamique, acquise, construite et, sans cesse évolutive.”*⁵¹³

Tels que les noms de parties du livre d'Assia Djébar montrent le parcours évolutif de l'identité féminine et son propre parcours, son propre chemin de la vie. L'auteur fonde son corpus sur la ressemblance entre les femmes afin de mettre en œuvre l'identité féminine si bien que les personnages féminins portent les traits intimes de Djébar, c'est pourquoi on parle de l'autofiction dans l'écriture d'Assia Djébar. En outre, puisque l'auteur conçoit l'identité comme dynamique, la narration doit être prospère au changement et bien entendu, cette perspective-là serait possible uniquement par l'autofiction donc on manifeste que l'identité statique d'Assia Djébar et des femmes algériennes ressuscitent par l'identité dynamique des femmes à l'entourage de Mohammed.

⁵¹² **Ibid.**, p.21

⁵¹³ Gasparini, **Est-il je**, p.45-46

Tels que “*La principale force de Sadjah, relate la chronique, résidait dans son éloquence. “Elle maniait bien la parole, et s’exprimait en beau langage arabe en prose rimée.”*”⁵¹⁴ Tout d’abord, tout ceci reflète les caractéristiques intimes de l’auteur puisqu’elle est une historienne dont la langue maternelle est l’arabe. Elle écrit des proses rimées. Ensuite, Esma “*celle aux deux ceintures*” met accent sur son double culturalisme : la culture arabe et la culture française. Elle étudie à l’école française. Puis, l’hégire signifie la venue de l’Algérie à la France en tant qu’une immigrante comme “*les Modjahiddines*”⁵¹⁵, toutes les femmes qui viennent de la Mecque à Médine. Comme le mariage d’intérêt, le changement de demeure se voit comme l’exil. Ce changement d’espace est le symbole de la vie brisée. Chez Assia Djébar, le mariage de deux cultures, de deux pays pour sa vie intime sont les sources de sa vie brisée et nomade. Par l’hégire, au niveau du présent Assia Djébar, et au niveau du passé, les mecquoises sont proches du pouvoir dominant. “*Celle qui dit non à Médine*” reflète non seulement Fatima, la fille bien aimée mais encore toutes les femmes rebelles et aussi Assia Djébar.

La vie intime d’Assia Djébar est reconstruite par la vie des diverses destinées. Elle se contente d’être la parole vive des femmes, d’aller au delà de l’Algérie et de Médine. C’est ainsi que dans son écriture, elle accentue par “*Mon éloquence, ma voix seront encore là, quand tu seras poussière!*”⁵¹⁶, moyen de la poétesse. Elle combat comme Kerama la Chrétienne. Ce sont des traits communs tels que “*Chaque soir, doucement comme une plainte, pensent les autres, je loue mon Seigneur en arabe, la langue de mon père vivant, de ma mère morte dont j’ai oublié l’image.*”⁵¹⁷ Parallèlement à elle, Kerama agrée être esclave de Shawail, le Bédouin pourvu qu’il préserve les arabes chrétiens. Assia Djébar est présente en France pour protéger les droits des femmes musulmanes. Elles deviennent médiatrices entre deux camps nonobstant “*(...) ils ne sont pas de ma foi, mais nous partageons la même langue!*”⁵¹⁸

Assia Djébar est musulmane, elle ne refuse pas l’Islam et le reflet de la culture française. Son corpus ne se concentre pas de sublimer l’une ou l’autre, elle devient apologiste de les rassembler. La mémoire de la fille aimée, Fatima et de l’épouse

⁵¹⁴ Djébar, **Loïn de Médine**, p.42

⁵¹⁵ **Ibid.**, p.81

⁵¹⁶ **Ibid.**, p.123

⁵¹⁷ **Ibid.**, p.128

⁵¹⁸ **Ibid.**, p.131

préférée, Aïcha annonce la naissance d'une perspective différente. *"(...) ces deux femmes, la fille aimée et l'épouse préférée jusque dans la variabilité de leur mémoire de transmettrices reconnues, préfigurent qu'il y aura un jour fatalement deux partis, deux clans, deux rives d'un fossé qui, à partir de Médine, s'élargira loin sur le corps agrandi de l'Islam."*⁵¹⁹

Le dialogisme provoque des conflits et de l'altérité. La fille aimée représente la situation d'Assia Djébar en Algérie à la maison de son père. Il s'agit de personnification de son défi. L'épouse préférée figure sa situation en France où elle transforme en parole vive. Ce changement cause des conflits intérieurs par le dialogisme entre elles qui viennent de deux cultures différentes et parfois de l'altérité dans elle-même.

Le désert est le symbole de la vie des femmes algériennes, leurs vies sont désertées. Les femmes de la période des quatre califes sont des témoins de l'époque cependant Assia Djébar celle des années coloniales de l'Algérie si bien qu'elle devient rawie comme des rawiyates dans son écriture. Toutes interférences des femmes dans la première partie du livre, se terminent par le silence. Dans la deuxième partie, les insoumises prennent la scène par leurs voix. La collision des femmes devient une guerre psychique.

On désigne que les œuvres d'Assia Djébar, *"(...) ce ne sont pour la plupart que des recueils de corrigés classés par sujets, le plus souvent dans l'ordre chronologique, ce qui souligne, même quand ces corrigés sont donnés pour des modèles, la prédominance du contenu sur la technique : ce sont en réalité des cours d'histoire."*⁵²⁰ Dans *"Loin de Médine"*, l'auteur est le narrateur qui narre les événements et qui dirige et interprète la scène par le conditionnel si bien que dans chaque partie, elle focalise de montrer les attitudes fausses des femmes et les conduites exemplaires qui pourraient changer la direction de l'histoire féminine. Alors, son écriture devient un cours d'histoire pour les femmes contemporaines de l'Algérie. Bien entendu, il faut souligner que *" (...) en cas de cinéma on aura le choix."*⁵²¹ L'utilisation du conditionnel met en évidence les choix si bien que c'est le reflet de la caractéristique scénariste d'Assia Djébar à son écriture.

⁵¹⁹ **Ibid.**, p.247

⁵²⁰ Genette, **Figure II**, p.28

⁵²¹ Gasparini, **Est-il je**, p.74

“En effet, activer un scénario (surtout s’il est intertextuel) signifie recourir à un *topos*.”⁵²² Dans “*Loin de Médine*”, il s’agit du théâtre islamique ayant été mis en scène à Médine qui reflète la condition des femmes algériennes en référant la chronique de Tabari. Il existe des traits communs entre eux tels que tous les deux constatent la rumeur si bien que les *rawiyates* comme la source de l’herméneutique de leurs systèmes qui devient de la méthodologie. Leurs forces viennent de leurs connaissances linguistiques comme une déclaration et un système d’intuition.

Tabari voit la transmission de la parole comme palimpseste en tant que celle d’Assia Djebar. Par contre Tabari ne met pas en valeur le langage et l’histoire comme la branche de l’herméneutique puisque tout ceci est constaté en dehors du domaine de la religion. Cependant ils sont deux équipées, avec la défense fondamentale de l’auteur d’où il ressort que l’écriture gagne une valeur universaliste par l’intertextualité de la chronique de Tabari. Gürsel imagine le modèle de l’Enfer, le Purgatoire et le Paradis de Dante de manière intertextuelle que l’on a déjà abordé afin de se montrer lui-même comme universaliste et modèle. Ce sont des référents de leurs fictions qui nous portent à l’autofiction.

Chez Nedim Gürsel, l’auteur tient en compte du reflet et de la fuite. Il s’enfuit du temps et de l’espace. Il se trouve dans un espace intemporel dans le but de découvrir son paradis d’enfance, Manisa, sa mère et sa véritable identité. Il pense que ce serait possible par la fuite de temps contemporain. Il essaye de trouver l’éternité. Bien entendu, “*Le mouvement de cette expérience n’est pas sans analogie avec celui des grands mythes judéo-chrétiens*.”

*Il y a un Paradis perdu, qui est le temps lointain des rêveries enfantines, (...); il y a une Chute dans le Temps, qui est l’expérience négative de la vie “en tant que vécue” : l’évanescence du réel, les intermittences du moi, l’amour impossible ((...) d’une explication par le Pêché originel (...).”*⁵²³ Son paradis d’enfance perdu est Manisa. Il s’agit de la mélancolie à cause des ses vécus et à cause de son amour impossible pour sa mère. Néanmoins, à la fin du livre il se retrouve à présent, mémorisant qu’il est écrivain. Tout ceci voudrait signifier qu’il se sauve du passé par la catharsis puisqu’“(…) il est convaincu que cette affection remonte à l’enfance

⁵²² **Ibid.**, p.94

⁵²³ Genette, **Figure I**, p.65

(...).”⁵²⁴ C’est “(...) *un processus de réconciliation du “Moi” archaïque avec le “Surmoi” culturel.*”⁵²⁵ Le “moi” archaïque de Nedim Gürsel est Nedim l’enfant et son “surmoi” culturel, c’est Ismaïl le bâtard.

De plus, Ismaïl est son propre reflet, qui représente le monde occidental et l’altérité et l’autre partie de sa propre identité. Ensuite, il remarque le processus identitaire semblable entre les divers personnages par leurs traits communs si bien que “*Les “moi” ont une identité plus ou moins élastique, plus ou moins feuilletée, mais toujours multiple.*”⁵²⁶ Et aussi sa vision mondiale dont “*les éléments s’opposent par couples : l’Air et la Terre, (...), l’Eau et le Feu. Le Froid et le Chaud (...).*”⁵²⁷

Il s’agit du voyage entre les temps explicitement ou implicitement dans la fiction “*(...) désignant par prolepse toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d’avance un événement ultérieur, et par analepse toute évocation après coup d’un événement antérieur au point de l’histoire où l’on se trouve (...).*”⁵²⁸

Le discours autobiographique et autofictif a des référents réels. Certes, “*(...) le discours référentiel requiert nécessairement la créance du destinataire. C’est pourquoi (...) il cite ses références et il produit des preuves de ce qu’il avance. Les romans autobiographiques ne souscrivent aucun contrat de référentialité et se soustraient à tout dispositif de vérification. Ils relèvent donc probablement, par défaut, des énoncés fictionnels.*”⁵²⁹ tels, qu’à la partie du roman autobiographique chez Nedim Gürsel, on ne sait pas réellement si le carnet de son grand-père existe.

De plus, “*(...) le roman autobiographique s’inscrit dans la catégorie du possible (...), du vraisemblable naturel. Il doit impérativement convaincre le lecteur que tout a pu se passer logiquement de cette manière. Faute de quoi il bascule dans un autre genre qui, lui, mélange vraisemblable et invraisemblable, l’autofiction.*”⁵³⁰ Seulement dans l’autofiction, l’auteur est le référent évident du discours, si bien que ceci provoque de jeu d’équilibre entre le réel et la fiction par ses doubleurs. Nedim Gürsel met en œuvre le référent au niveau du présent dans les parties où il manifeste

⁵²⁴ Gasparini, **Est-il je**, p.251

⁵²⁵ **Ibid.**, p.253

⁵²⁶ Lejeune, **Les brouillons de soi**, p.74

⁵²⁷ Genette, **Figure I**, p.30

⁵²⁸ Genette, **Figure III**, p.82

⁵²⁹ Gasparini, **op.cit.**, p.18

⁵³⁰ **Ibid.**, p.29

son roman autobiographique et l'autofiction établit au niveau du passé au moyen des référents autobiographiques.

Nedim Gürsel compose son corpus en tant que le jeu d'équilibre entre son roman autobiographique et son autofiction étant le fruit de son imagination. Par contre, Assia Djébar implante son corpus sur l'(auto)fiction. Elle récite les histoires féminines qui vont réfléchir la vie intime d'Assia Djébar. Il n'existe aucun détail qui répercute ses traits autobiographiques concrètement puisqu'elle parle des faits omniprésents n'ayant pas besoin de référent dans le livre. Le référent est la vie concrète.

Selon la classification de Gérard Genette, on remarque que le roman autobiographique de Nedim Gürsel cause de l'hésitation par l'exagération et l'évocation de plein de détails cependant tout ceci nous donne que les aspects sont naturels et vraisemblables pour la première composante de son livre, il s'agit doublement de l'hésitation dans l'autofiction. Aussi celui-ci est valable pour l'écriture d'Assia Djébar. Son ouvrage est rigoureusement bio(auto)fictif. Dans la partie de la (bio)fiction, elle décrit ce qui pourrait avoir lieu qui produit de l'hésitation alors sa rédaction est d'une part le roman réaliste, d'autre part le bioautofiction.

Les femmes algériennes prouvent la résistance de manière véridique et objective car la double énoncation par "je" et "elle" et la pluralité des voix rendent son roman plus objectif puisqu'il s'agit d'une "(...) *Quête interminable, (...), mais féconde, notamment au niveau pragmatique où s'instaure un rapport nouveau avec le lecteur. Le tourniquet des voix nous prévient en effet contre deux sortes d'illusions : l'illusion référentielle et l'illusion fictionnelle.*"⁵³¹

De plus, à partir de la détermination de Philippe Gasparini, on manifeste qu'il existe constamment de question : "Est-elle je?" dans l'esprit des femmes-lecteurs. La réponse affirmative de cette question nous mène à l'aspect autofictif. Donc par les voix des femmes, Assia Djébar forme le discours hétérodiégétique tout au début, mais au fur et à mesure ceci se transforme à autodiégétique. En effet, "*Pour qu'il y ait histoire, il faut que le narrateur s'efface derrière les faits qu'il évoque, derrière*

⁵³¹ **Ibid.**, p.157-158

la représentation qu'il suscite."⁵³² Parallèlement à cette conception-là, Assia Djébar s'efface derrière les phénomènes qu'elle a traités.

Assia Djébar en tant que la narrateur-scénariste reste en flou derrière les personnages du livre et de leurs actes car son objectif fondamental est de ressusciter l'histoire féminine qui reste en secret. Là-bas, on sent qu'elle est « historienne ». Elle narre l'histoire avec "elle" tandis que la voix féminine se fait entendre par "je". Le temps de la voix féminine est le présent qui représente aussi les femmes algériennes d'aujourd'hui si bien que ce présent décrit l'action féminine qui est en train de durer, leurs états, et des vérités générales et omniprésentes.

*“La mémoire individuelle se rattache alors à une “mémoire collective” : elle témoigne au nom de ceux qui ont partagé des idéaux, des événements, des sentiments communs, et elle s'exprime sous leur contrôle dans une perspective historique.”*⁵³³ De plus, *“le brouillage des strates temporelles manifeste un dessein d'autonomie générique. (...) ils ne conduisent pas le lecteur vers l'“achronie”, qui serait une extinction du temps, mais plutôt vers une “polychronie”(…).”*⁵³⁴ La polychronie d'Assia Djébar manifeste la période des quatre califes et l'histoire de l'Algérie simultanément.

Ainsi, chez Nedim Gürsel, son récit de voyage céleste surnaturel et peu vraisemblable décrit comme réellement vécu. De plus, il se concentre à se présenter comme modèle⁵³⁵ du processus mental ayant été entretenu par tout le monde. A partir de cette manière que son corpus est formulé en vue de le montrer comme mythe sous l'influence de l'atmosphère religieuse qu'il a créé dans son écriture. Donc on pourrait prétendre son style d'écriture en tant que :

Le roman autobiographique + L'autofiction + Le récit de voyage + Le journal intime + l'autoportrait = Le mythe personnel

Figure 3.2 : La formulation du mythe personnel

⁵³² Gasparini, **Est-il je**, p.187

⁵³³ **Ibid.**, p.204

⁵³⁴ **Ibid.**, p.228

⁵³⁵ Voir p.138

3.4 L'(auto)biographie fictive

Contrairement à tous, ici, toutes les notions sont imaginaires. L'espace vécu, le temps vécu et la personne vécue sont en disjonction avec ceux de la réalité c'est pourquoi tous deviennent imaginaires. L'auteur met lui-même dans un espace imaginaire ou plusieurs, sur un axe temporel imaginaire ou plusieurs et il est déguisé. Il n'y reste aucune référence avec le réel, aucun pacte autobiographique. Là-bas, il s'agit d'une création d'une identité pour "moi" ou pour "soi", d'un vêtement que l'on ne porte ou porterait jamais au réel. C'est l'autobiographie utopique sans référent au réel.

C'est comme l'habillement d'une vie d'autrui qui est formée de manière culturelle, historique et idéologique qui n'appartienne jamais à moi au réel et qui n'a jamais réellement vécu. Il ne s'agit pas d'autobiographie fictive dans le roman de Nedim Gürsel et celui d'Assia Djebar. Ceci aurait pu s'y trouver à condition que :

Chez Nedim Gürsel,

- Ismaïl le bâtard soit recomposé de manière sans référent à la vie réelle de Nedim Gürsel. Même s'il est un personnage imaginaire et il existe dans un temps imaginaire et dans un temps imaginaire, il possède des caractéristiques de Nedim l'adulte.

- Ou bien Ibrahim le boulanger ne porte pas les traits intimes de son grand-père. Nedim Gürsel pourrait reconstruire lui-même en tant que Ibrahim le boulanger qui vit dans un espace et dans un temps qui n'appartiennent pas à la réalité de ceux de Nedim Gürsel.

- Pourvu de la représentation du monde d'un enfant sans déformation et sans manipulation, Nedim Gürsel devrait l'imaginer en tant qu'autobiographie fictive car cette vie intime de Nedim Gürsel dans laquelle règne inlassablement une mélancolie telle que tout enfant voudrait s'en soustraire, il libère une imagination illimitée. Afin de se sauver, il fictionnalise un nouveau monde sans rester dépendant au référent réel de sa vie. A l'inverse, Nedim Gürsel recompose la réalité lui-même, par une imagination limitée.

Chez Assia Djebar,

- Les femmes et les hommes ne sont pas formulés comme des personnages historiques. Par exemple, elle pourrait inventer des personnages imaginaires dans son monde idéal “Loin de Médine” dans lequel elle pourrait s’intégrer elle-même dans un système nouveau, en dehors de l’Islam et de la démocratie où elle existe par le “je”.

CONCLUSION PARTIELLE

*“Comment peut-on représenter une vie? Une route, avec ses tournants, bifurcations et étapes, c’est une des images les plus anciennes. Si on la dessine, ce sera une ligne. En abscisse la valeur, en ordonnée le temps. Une courbe avec ses hauts et ses bas.”*⁵³⁶ Chaque point défini sur la courbe manifeste un moment que l’on a vécu dans le roman ou dans la vie réelle. Les moments que l’on a eut, cause de tension sur l’écrivain. Cette tension-là a un effet non seulement sur l’écrivain mais encore sur la fiction et sur les personnages du roman. Pour que l’écrivain puisse sortir de ce dilemme, à l’apogée de cette crise-là, il a besoin d’un ou plusieurs dénouements, afin de se sauver. Ce sont des consciences autobiographiques tels que le roman autobiographique, l’autofiction et l’autobiographie fictive pour la représentation de l’histoire intime.

Comme Nedim Gürsel reste dans le conflit entre le bien et le mal, Nedim l’enfant et Ismaïl le bâtard, il ne pourrait pas les rassembler et les présenter dans un même corps. Nedim Gürsel au prix de sa préservation, trouve la solution à l’autofiction en déclarant ses confessions par l’intermédiaire d’autres personnages. Il essaie de les unir dans d’autres corps. Par contre il ne pourra pas y réussir. Dans son roman du début à la fin, il met en œuvre un chaos identitaire qui est le sien. Tout d’abord, son objectif fondamental est la fusion des deux personnages. Au fur et à mesure, ceci se transforme en purification du mal si bien qu’à la fin du livre, Ismaïl le bâtard meurt. Cette querelle engendre des bifurcations, des tournants inhérents aux différentes étapes de la vie. Par contre, on pourrait changer les errements de la vie réelle dans l’autofiction, car la fiction de la vie intime pourrait nous donner une dernière occasion de les métamorphoser. Revivre le passé pour sentir les mêmes

⁵³⁶ Lejeune, **Les brouillons de soi**, p.117

sentiments que l'on a éprouvés et vécus parmi bien d'autres. La perception humaine s'altère au bout d'un certain temps.

Quant à Assia Djébar, il s'agit du conflit intérieur entre Assia Djébar, la femme musulmane et Assia Djébar, la femme occidentale de même entre l'histoire collective et l'histoire féminine. Ce conflit est représenté et dépassé par l'autofiction afin de sortir de la subjectivité et de l'analyse égocentrique. Tout au début de son écriture, sa concentration centrale est le palimpseste du système patriarcal par l'esprit puchiste par contre de plus en plus, ceci va se convertir à la conciliation de la perspective d'Orient avec celle d'Occident. Alors, Assia Djébar essaye de conquérir de haute lutte des droits féminins dans le monde islamique tels que : le droit de l'intégration à la vie sociale, le droit de l'égalité entre les sexes, le droit de l'autonomie corporelle, le droit au mariage, les droits de la liberté de la foi ainsi de suite. Cette collision accouche dans "*Loin de Médine*", par la fondation de l'Islam démocratique, voulue tout au début par les femmes musulmanes. Mais ceci déborde au delà de celles du monde islamique, englobe toutes les femmes du monde entier.

Bref, ce qui est important, c'est l'attribution privée de la personne vécue à des espaces et temps vécus. Il s'agit du reflet explicite ou implicite de nos expériences sur le chemin de la vie et sur le chemin de l'écriture si bien que l'on ne pourrait pas penser une représentation d'une vie réelle ou fictive à l'égard de la psychologie. Par conséquent, la vie intime est manifestée par une série d'événements spatio-temporels qui forme le discours autobiographique venant du collectif au particulier ou bien l'inverse. C'est le jeu de balancement entre l'individuel et le collectif qui provoque une tension sur la personne vécue et sur l'écrivain. De plus, il faut préciser que c'est la tension née de dilemme entre la conscience individuelle et la conscience socio-culturelle qui nous pousse à écrire notre vie intime.

CONCLUSION GENERALE

Notre travail se concentre sur la problématique de l'espace et du temps dans l'écriture de Nedim Gürsel "*Les filles d'Allah*" et celle d'Assia Djébar "*Loin de Médine*". A la lumière de cette problématique, on se penche sur des diverses disciplines telles que les chronotopes de Mikhaïl Bakhtine, la géocritique de Bertrand Westphal, le roman historique de Georges Lukács et la conscience autobiographique. Néanmoins, pour conclure notre travail, il faut préciser leur point de contact à partir de cette nomenclature. Le paradigme est la seule réponse de cette question.

Selon Dr. Hasan Şimşek, premièrement le paradigme représente un modèle, une perspective, une vision du monde dans un temps et un espace précis de manière individuelle ou collective. Deuxièmement, l'aspect traditionnel souligne que l'évolution se réalise au bout d'un processus, pas à pas. Cependant, l'aspect paradigmatique le constate comme puchiste et intermittent. Troisièmement, le paradigme apporte une réponse à l'ensemble des problèmes. Ce nouveau paradigme déloge l'ancien avec la participation et l'appui des gens. Et finalement, la naissance de nouveau paradigme s'effectue par l'interrogation, par la critique et par la discussion. Et puis, le nouveau paradigme remplace le paradigme ancien et dominant inconsciemment.

Au moyen de cette discipline, on constate que l'espace et le temps forme l'épine dorsale du paradigme. Ce qui est important et qui dirige notre regard à la spatio-temporalité, c'est l'entité que l'on met au centre du repère paradigmatique puisque cette entité manipule notre perspective d'analyse. Comme Assia Djébar et Nedim Gürsel construisent leurs paradigmes sur l'Islam si bien que leurs traits autobiographiques et leur conscience historique sont dépendants du paradigme dominant de l'Islam. Par contre, puisqu'ils voudraient composer des nouveaux paradigmes, cette tendance voudrait dire qu'il ait des aspects à critiquer et à modifier sur le paradigme ancien de l'Islam. C'est le paradigme dans lequel on est né, qui nous influence le plus et auquel on commence à s'opposer petit à petit.

En revanche, Assia Djébar remplace le centre par l'histoire féminine, Nedim Gürsel par sa vie intime. Donc, Assia Djébar valorise l'espace et le temps autour de l'histoire féminine, Nedim Gürsel autour de son histoire intime car il se met au centre lui-même. Assia Djébar retourne au début de la période des quatre califes, à la mort de Mohammed. Elle reconstruit cette période en fonction de ce qu'elle a vécu dans cette période-là, s'inspirant de son histoire intime et de l'histoire des femmes d'Alger. Mais, Nedim Gürsel ne retourne pas au passé, il regarde vers le passé à partir de son enfance. C'est là qu'on constate la différence entre le point de vue féminin et masculin. Assia Djébar éduque son corpus pour des raisons éminentes, pour l'ensemble des êtres qui forment les colonisées, vus de la société. En face de cette problématique-là, elle néglige son histoire intime. Cependant, Nedim Gürsel poursuit à toute vitesse sa vie intime et ses besoins individuels. Donc, ici, on souligne l'égoïsme masculin à travers de Nedim Gürsel.

En d'autres termes, le temps s'écoule sans aucune intervention de l'être humain, c'est là où l'Être est inapte devant l'Existence. Afin de changer le paradigme, il faut absolument retourner en arrière en figant l'espace pour que l'Être humaine soit un acteur efficace dans l'écoulement du temps. C'est pour cela que Assia Djébar s'insère elle-même, dans la période des quatre califes. Elle commence par l'événement déclencheur, par la mort de Mohammed qui va altérer les destins communs des femmes. Elle lutte pour la liberté féminine que l'on a négligée de l'islam jusqu'à nos jours. Elle met le paradigme en figant l'espace (Médine) où les femmes (les mecquoises) étaient plus puissantes qu'à notre époque.

Quant à Nedim Gürsel, lui, au lieu de retourner en arrière, il se sert des temps anciens de l'islam de façon à exprimer ses sentiments aigris les plus individuels notamment le chagrin qu'il éprouve envers sa mère. On y voit deux différents paradigmes, si on compare l'un à l'autre pourtant il s'agit là du paradigme de l'islam qui ne répond à aucun besoin individuel pour Nedim Gürsel et qui ne répond aucun développement à la liberté féminine et à l'égalité des sexes pour Assia Djébar. C'est la raison pour laquelle, ils fictionnalisent des nouveaux paradigmes dans le but de faire sortir eux-mêmes de leur propre impasse respective. Au bout de ce processus-là, les nouveaux paradigmes auraient inévitablement un impact sur l'ancien paradigme dominant.

Par conséquent, sans l'être humain il n'est pas possible de changer ni histoire ni le destin ni l'espace ni le temps. L'individu est le seul créateur qui pourrait les changer. Pour ceci, on a besoin de créer et d'imaginer. Pourvu de changer quelque chose du passé, on n'a que le moyen d'écrire. Tel que le roman historique nous assure d'une chronologie dans laquelle on obtient le pouvoir d'être un acteur efficace. Ici, il faut saisir le roman historique en tant que le roman de l'Histoire (collective), et aussi le roman de l'histoire intime. Tout genre littéraire est né du lien et de la dialectique entre l'Être, l'espace et le temps.

Une fois que l'auteur(e) a décidé de changer le paradigme, ceci a le mérite de prendre en considération un fait historique ou plusieurs, qu'il ou elle se met à changer par l'intermédiaire de moyens imaginaires, quand ils se heurtent au mur de la tension de ne pas pouvoir changer le fait réel. Il s'agit de quatre disciplines : (Auto)biographie, L'(auto)biographie fictive, L'(auto)fiction et Le roman (auto)biographique parmi lesquelles l'(auto)fiction et l'(auto)biographie fictive qui sont au service de l'auteur. On met entre parenthèses le préfixe "auto" car ceci est convenable aussi pour le roman historique et pour la biographie fictive, la fiction nous donne l'occasion de clivage.

Notamment l'autofiction et l'autobiographie fictive sauvent l'esprit de ne pas tomber dans le cercle vicieux. A partir de tout ceci, nous n'avons que de la fiction qui procure à l'auteur, la démolition du mur pour trouver les nouveaux paradigmes dans l'aventure de l'écrit. Dans le domaine de l'autobiographie, nous n'avons que deux disciplines : l'autofiction et l'autobiographie fictive.

En outre, l'autofiction est la recomposition des caractéristiques privées au moyen d'autres personnages de manière intermittente car elle tient l'allée et la venue spatio-temporelle pour possible, en tant que le flash-back. Ceci est réalisé par la transgression avec le processus mental de déterritorialisation et de reterritorialisation. Ici, on se confronte à la conscience géocritique dont on pourrait souligner que la géocritique est le pivot surtout pour l'auto(fiction) ou bien l'inverse. On fictionnalise les traits intimes ou les traits historiques dans un nouveau repère spatio-temporel alors que l'on tisse une vie ou une période de manière multidisciplinaire : socio-culturelle, idéologique, économique, philosophique ainsi de suite. L'auto(fiction) est rigoureusement liée au référent réel. Cependant on transgresse les chronotopes auto(biographiques) réels sur le nouveau repère afin de composer un nouveau

paradigme en cible d'y aboutir par le chronotope du seuil. Sur cette nouvelle route, on change d'espace et de temps et on se rencontre avec des personnages divers. Tout ceci remanipule notre vision si bien que cette conception cause encore de tension entre l'ancien paradigme dominant et le nouveau paradigme reformiste.

Néanmoins, ceci est valide pour l'auto(biographie) fictive. Dans ce nouveau paradigme-là, on refuse tous les chronotopes réels. On imagine une nouvelle vie pour nous ou bien pour quelqu'un même pour une communauté. On travaille à reprendre de zéro en ne pas référant aucun chronotope réel. On forme un nouveau chemin de la vie par les nouveaux chronotopes de la route, de la rencontre et du seuil. Par contre, ce nouveau paradigme serait une réaction à l'ancien modèle : soit un refus, soit une nostalgie. Donc, on ne pourrait pas désigner que l'auto(biographie) fictive est totalement disjonctive des référents réels et du paradigme ancien si bien que l'on manifeste que l'auto(biographie) fictive prend sa force de cette tension-là que l'on a accentuée.

C'est la fiction et le temps qui rendent l'espace plus significatif. Pourtant, on s'infiltré à travers l'espace en congelant le temps. Afin d'éclairer mieux cet espace choisi ou plusieurs, on le(s) dirige(nt) à partir de notre vision du monde, de notre perspective en tant que tragique, dramatique, épique et humoristique pour que l'on reflète l'atmosphère et l'ambiance. Par contre, en dehors de nous, un espace précis de l'histoire collective possède des caractéristiques culturelles figées. Tout ceci pourrait provoquer des tensions entre notre conscience et la conscience collective alors on se rencontre avec la tension entre l'individuel et le collectif car l'Histoire conserve elle-même également des tragédies, des drames, des épopées et des rires carnavalesques. Ces conceptions historico-spatiales traduisent notre attitude envers le collectif et le paradigme dominant. Bien entendu, là-bas, il faut accentuer qu'à l'égard de cette vision, on (re)créé les personnages dans l'espace et à partir de l'espace.

En effet, la géocritique revendique la relation ou la proportion inverse entre le temps et l'espace. Il exige qu'ils mettent en œuvre la tension spatio-temporelle qui transformerait une manière de penser par la transgression et l'intertextualité. Mais cette sorte de connaissance éveille la polyphonie et le dialogisme entre le paradigme de dominant et de candidat. La nouvelle énonciation spatio-temporelle renferme des double sens, des réponses et des stimuli qui englobent tous les deux. Au vu de se débarrasser et de se libérer de cette tension, la seule issue est la fiction. Quant aux

chronotopes, comme ils valorisent l'espace et le temps inséparablement de manière compacte, ils reflètent les moments. Ils les mettent en valeur d'une façon plus méthodologique et théorique. C'est la raison pour laquelle, on a le droit de prétendre que la description de l'espace imaginaire devient impossible par la conception de l'espace géographique.

Par conséquent, le temps apporte des divers sentiments par l'intermédiaire de l'espace. Et il devient visible et concret. L'existence de l'Etre dépend de l'espace. Et l'espace n'a aucun sens sans l'attribution humaine. Il s'agit d'une relation beaucoup plus compliquée entre eux que l'on ait pensé au début de notre travail. Par contre, il est clair que l'espace littéraire sauve l'individu de la lourde charge d'espace et de temps : du temps historique, du temps biographique ou du temps intime, tout ceci est valable aussi pour la notion d'espace. Et parfois, à l'aventure de l'écriture, il arrive un moment pointu où l'on éprouve une brisure.

Enfin, Assia Djébar fait de la géocritique féminine car elle tricote Médine avec les voix et les paroles de manière socio-culturelle des femmes mecquoises, pour les femmes algériennes, pour toutes les femmes musulmanes. Elle forme son corpus de manière communautaire. Elle fait de la ressemblance entre le paradigme ancien et dominant de l'Islam avec celui de l'Algérie. Là-bas, un espace géographique réussit à décrire un autre espace géographique malgré la différence temporelle entre eux. Par contre, ceci n'est pas suffisant de tracer Loin de Médine, l'espace imaginaire et idéal d'Assia Djébar.

Quant à Nedim Gürsel, la Mecque, la France et Manisa sont des espaces géographiques qui tissent la vie intime de l'auteur. Par contre, d'une part, en tant que narrateur, durant l'énonciation il se trouve dans un espace intemporel, donc dans un espace imaginaire. D'autre part, il voyage dans les couches de son esprit : dans le ça, le moi et le surmoi. Les trois espaces géographiques ne pourraient pas totalement représenter son espace imaginaire. Afin de les mieux analyser on devrait poser des questions nouvelles telles que : quel est le rôle des diverses religions pour la description de l'espace imaginaire de Nedim Gürsel? Ou encore, comment les topiques de Sigmund Freud prennent la place dans la géosophie de Nedim Gürsel? Une dernière, quel est l'effet du stade de miroir de Lacan dans le développement de son identité?

BIBLIOGRAPHIE

- Assia Djebar, **Loïn de Médine**, Editions Albin Michel S.A., 1991
- Bertrand Westphal, **La géocritique mode d'emploi**, PULIM, Limoges, 2000
- Bertrand Westphal, **La géocritique, Réel, Fiction, Espace**, Paris : Les éditions de Minuit, 2007
- Gaston Bachelard, **La poétique de l'espace**, Presses Universitaires de France, 1958
- Georges Lukács, **Le roman historique**, Traduit par Robert Saille, Editions Payot, 1965
- Gérard Genette, **Figure I**, Paris : Editions du Seuil, 1966
- Gérard Genette, **Figure II**, Paris : Editions du Seuil, 1969
- Gérard Genette, **Figure III**, Paris : Editions du Seuil, 1972
- Gérard Genette, **Nouveau discours du récit**, Editions du Seuil, Novembre 1983
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, **Mille Plateaux**, Paris : Editions de Minuit, 1980
- Jacques Moeschler-Antoine Auchlin, **Introduction à la linguistique contemporaine**, Armand Colin, Cursus, 2^{ème} édition, 2009
- Laurence Rosier, **Le discours rapporté en français**, Paris : Editions Ophrys, 2008
- Mikhaïl Bakhtine, **L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**, Traduit par Andrée Robel, Editions Gallimard, 1970
- Mikhaïl Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**, Traduit par Daria Olivier et préface de Michel Aucouturier, Editions Gallimard, 1978
- Nedim Gürsel, **Au pays des poissons captifs**, Traduit par Esther Heboyan, Bleu autour, 2004
- Nedim Gürsel, **Les filles d'Allah**, Traduit par Jean Descat, Paris : Editions du Seuil, Octobre 2009
- Paul Ricœur, **Temps et Récit** (1985), vol. 3, Paris, Seuil, coll. "Points", 1991
- Philippe Gasparini, **Est-il je**, Paris : Editions du Seuil, Mars 2004
- Philippe Lejeune, **Le pacte autobiographique**, Editions du Seuil, 1975, 1996
- Philippe Lejeune, **Je est un autre**, Editions du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1980

Philippe Lejeune, **Les brouillons de soi**, Paris : Editions du Seuil, Avril 1998

Philippe Lejeune, **Signes de vie Le pacte autobiographique 2**, Paris : Editions du Seuil, Mars 2005

Roland Barthes, **L'empire des signes**, Paris: Flammarion, coll.Champs, 1970

S. Seza Yıllancıoğlu (sous la direction de), **Pera'dan Paris'e/De Péra à Paris**, İstanbul : Galatasaray Üniversitesi Yayınları, 2006

S. Seza Yıllancıoğlu (sous la direction de), **Nedim Gürsel Fascination nomade**, Paris : L'Harmattan, 2012

[http:// www.crcrosnier.fr/articles/baschelard-poétique.htm](http://www.crcrosnier.fr/articles/baschelard-poétique.htm)

[http:// www.livrespourtous.com](http://www.livrespourtous.com)

<http://narratologie.revues.org/6372>

[http:// www.vox.poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm](http://www.vox.poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm)

Ouvrages consultés

Assia Djébar, Çeviren : Veysel Uysal/ Nüket İpekçi, **Medine'den Uzaklarda**, İstanbul : Cep Kitapları, 1992

Atik Aydın, **Taberî'nin Kur'an'ı Yorumlama Yöntemi**, Ankara : Ankara Okulu Yayınları, 2005

Berke Vardar, **Fransız Edebiyatı**, İstanbul : Multilingual, 2005

Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve eleştiri**, İstanbul : İletişim Yayınları, 1972, 2008

Georg Lukács, Çeviren : Cem Soydemir, **Roman Kuramı**, İstanbul : Metis eleştiri, Mart 2003, Ekim 2011

Hichem Djaït, Traduit de l'arabe par Hichem Abdessamad, **La vie de Muhammad. I Révélation et Prophétie**, Librairie Arthème Fayard, 2007

Nedim Gürsel, **Paysage littéraire de la Turquie contemporaine**, Paris : L'Harmattan, 1993

Nedim Gürsel, **Allah'ın kızları**, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık, Mart 2008, Nisan 2010

Mohammed Ibn Jarir Al-Tabari, Traduit par Hermann Zotenberg, **Chronique de Tabari. Histoire des prophètes et des rois. De la création à la dernière révélation**, Editions de la Ruhe, Paris, 2009

Siret-ü İbn-i Hişâm, Çeviren : Arif Erkan, **Hz. Muhammed'in Hayatı**, İstanbul : Huzur Yayınevi, 2010

Arabies, no: 114, **Paris gagné, Paris tenu : La ville de Nedim Gürsel**, Juin 1996

Giuliva Milò, **Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar**,
Archives&Musée de la Littérature, Collection « Documents pour l'Histoire des
Francophonies/Afriques » no : 11

ANNEXES

Entretien avec Nedim Gürsel

C. Gümüştaş Şen : Dans l'écriture de "*Les filles d'Allah*", votre but principal était-il de raconter votre propre vie ou d'interroger la religion et la foi?

N. Gürsel : Même si le point de départ était mon enfance musulmane je dois dire que "*Les filles d'Allah*" se présente plutôt comme un roman en bonne et dûe forme et non comme un récit autobiographique. On peut dire qu'en effet il interroge la foi. Je dirais même qu'il montre comment on la perd. Pour cette raison, il n'a pas plu à tout le monde en Turquie.

C. Gümüştaş Şen : Dans votre roman, peut-on dire qu'il existe une autobiographie et cinq biographies : celles de Lat, Manat, Uzza et celle du grand-père, du narrateur ainsi que celle du prophète. Pour quelle raison avez-vous mélangé les déesses, la biographie de votre grand-père et votre autobiographie avec celle du prophète?

N. Gürsel : On ne peut pas parler d'une biographie ni des biographies. Il s'agit, à mon sens, bel et bien d'un roman polyphonique. Dans ce cadre les récits sur les idôles de la Mecque (Lat, Manat et Uzza) ainsi que ceux du prophète de l'islam et du grand père se recourent. J'ai essayé, à travers cette structure narrative, de trouver une unité qui est celle de l'histoire de l'avènement de l'islam et son impact sur l'aventure guerrière du grand-père. Le narrateur qui est l'enfant devenu adulte, donne une cohérence à tous ces éléments.

C. Gümüştaş Şen : "*Les filles d'Allah*" peuvent-elles être considérées comme un roman qui s'interroge sur la disparition du statut des femmes dans le monde islamique? Dans le roman, vous avez mis l'accent sur la valeur des femmes avec Lat, Manat, Uzza à l'époque de pré-islamique et la disparition des valeurs des femmes pendant la propagation de l'Islam. Ici, comment peut-on établir une transition entre le féminisme et le statut des femmes dans le monde islamique.

N. Gürsel : Vous avez raison de me poser cette question. Il y a dans le roman une réflexion sur la femme et sur son statut dans la société musulmane ; il y a également une transposition : le combat de Mohammed contre les déesses au nom du monothéisme peut se lire comme une allégorie. Dans le même temps nous savons

que les femmes ont occupé une place capitale dans la vie du prophète de l'islam. D'où à mon avis le débat actuel. Mais n'oublions pas qu'il s'agit d'un roman. Et comme dans tout roman il y a des personnages féminins et masculins.

"*Les filles d'Allah*" est aussi un roman sur l'enfance, ce paradis perdu qui incarne souvent la proximité maternelle. L'enfant/l'adulte narrateur s'identifie parfois à Mohammed qui était, comme chacun sait, orphelin de père et de mère.

C. Gümüştaş Şen : Vous avez souligné la féminité de toutes ces femmes dans votre roman. L'Islam ne donne aux femmes qu'une identité, celle de la maternité. Cela peut-il s'expliquer par le fait que vous vous révoltez contre le statut des femmes dans la société ou par ce que vous avez vécu avec votre mère pendant votre enfance?

N. Gürsel : En ce qui concerne Lat, Manat et Uzza, j'ai voulu donner la parole aux idôles du panthéon arabe antéislamique. J'ai voulu qu'elles donnent au lecteur leur propre version des faits. Je n'ai pas inventé leur féminité, les gens de Kureys, tribu dont est issu Mohammed, les considéraient ainsi. Par contre, en parlant des épouses du prophète, j'ai repris quelques anecdotes qui sont mentionnées dans les chroniques. Bien sûr, je les ai raconté avec mon propre style. J'ai aussi essayé de souligner le rapport affectif d'un orphelin à la mère et son sentiment d'abandon. Il s'agit d'une approche quelque peu psychanalytique de la vie du prophète. Mais aussi de celle du narrateur.

C. Gümüştaş Şen : Dans votre livre, vous utilisez des diverses métaphores. Pourquoi vous référez-vous à ces métaphores? Et qu'est-ce que signifient "désert", "chameau", "chemin", "voix" dans votre imaginaire?

N. Gürsel : Le désert renvoie bien sûr à la géographie de l'islam mais aussi à une certaine notion du monothéisme. Le chameau est le symbole de cette *Arabie "heureuse" et "malheureuse"* dont rêve l'enfant. La voix est étroitement liée à la révélation, autrement dit au "*vahiy*". La parole d'Allah est transmise par ce biais là, c'est-à-dire par le vahiy. "*Le chemin*" évoque le déplacement dans le temps mais aussi les voies qui mènent à Allah, notamment la voie mystique des soufis anatoliens dont il est parfois question dans le roman.

C. Gümüştaş Şen : D'après quelles caractéristiques, vous pouvez dire que votre livre est un roman historique?

N. Gürsel : On peut, en effet, qualifier "*Les filles d'Allah*", de roman historique si l'on tient compte des chapitres relatifs à l'avènement de l'islam mais aussi à la Première guerre mondiale. Le 6ème siècle et le début du 20ème siècle se superposent pour ainsi dire et renvoient le lecteur à une époque très ancienne et à une autre plus récente. Cela dit, mon roman n'est certainement pas un roman historique au sens populaire du terme. Il s'agit d'une structure narrative plutôt polyphonique.

C. Gümüştaş Şen : Quels critères rendent votre livre un roman politique?

N. Gürsel : Il ne s'agit pas d'un livre politique au premier abord, mais au premier abord seulement. L'un des thèmes redondants du roman est la foi et qui dit foi de nos jours entre nécaissairement dans la sphère de la politique. A travers la foi et son questionnement "*Les filles d'Allah*" pose le problème politique suivant : le religieux et le pouvoir. Il y a aussi des passages sur la laïcité. Dans ce début du siècle où nous vivons le champ du politique s'est élargi hélas au religieux. Alors, de ce point de vue, on peut dire que mon roman n'est pas un roman politique au sens stricte du terme mais aborde des problèmes politiques aussi.

C. Gümüştaş Şen : Pour constater, l'effet de l'espace et du temps sur l'oeuvre, suffit-il d'évaluer votre oeuvre du point de vue historique, religieux, sociologique, politique et psychologique?

N. Gürsel : Un texte littéraire possède par définition une structure polysémique. Ainsi, toutes ces approches que vous mentionnez sont légitimes à condition de justifier, de donner des arguments. L'auteur ne possède pas toute la richesse sémantique de son texte. L'herméneutique est là pour cette raison, pour nous montrer que plusieurs approches et lectures d'un texte littéraire sont possibles.

C. Gümüştaş Şen : Avant de commencer à l'écrire, quels étaient vos pulsions personnelles, politiques et morales? Comment ont-elles évoluées après que vous ayez fini votre écriture?

N. Gürsel : Au départ je ne savais pas à quel point l'écriture de ce livre allait me transformer. J'étais athée, après l'avoir écrit, je crois que je suis devenu agnostique. C'était, pour moi, une belle occasion de renouer avec mon enfance musulmane. Mais aussi d'interroger la foi, d'être, autant que cela se peut, dans l'univers du prophète de l'islam. J'ai également évoqué le souvenir de ce grand-père dont je porte le nom et qui m'a tant appris sur l'islam.

C. Gümüştaş Şen:

Dans l'oeuvre, quelles sont les portées symboliques de vos sentiments? Par exemple; les notions tels que "*désert*", "*chemin*" expriment-elles vos sentiments?

N. Gürsel : Je crois que j'ai déjà répondu à cette question. J'ai essayé d'expliquer la portée symbolique du "*désert*" et du "*chemin*". Je vous renvoie à ma réponse précédente où cette question est évoquée.

C. Gümüştaş Şen :

Votre ouvrage implique une étude merveilleuse, l'études des archives est très solide pourtant vous avez ajouté les légendes que vous aviez écoutées de vos ancêtres. Quelle en est la raison ? Les informations historiques n'étaient-elles pas suffisantes pour la réalisation de votre roman?

N. Gürsel : J'ai beaucoup puisé dans les anciennes sources islamiques, notamment dans les livres d'Ibn Hisam et de Tabari, écrits à l'époque abbaside qui sont remplis d'anecdotes intéressantes. Mais il fallait rendre ces renseignements plus palpables et personnels. Alors je me suis référé à la tradition familiale. Mes grands parents me racontaient de nombreuses anecdotes à propos de la vie de Mohamed. Je les ai utilisées également, à ma manière bien sûr.

C. Gümüştaş Şen : Les fictions sont situées sur plus d'un champ. Par exemple : Dieu et trois filles, votre grand-père et trois filles en plus Abraham le boulanger, Ismail le bâtard, Hz. Ismail et Hz. Abraham et le livre de Dieu, le livre de votre grand-père. Est-ce qu'ils sont le fait d'une coïncidence sinon quel est leurs sens?

N. Gürsel : Il ne s'agit pas du hasard mais de la volonté de l'auteur de soumettre au lecteur une structure narrative cohérente. Merci de l'avoir remarqué car ce n'était pas le cas de la plupart des critiques ou journalistes qui ont écrit sur le roman. Ce qui est un hasard, et que l'on peut considérer heureux, c'est le nombre des déesses et celui des filles de mon grand père. Les filles d'Allah étaient trois comme celles de mon grand père. Quand au livre, il va de soi que c'est la condition sine qua non de toute religion monothéiste. L'allégorie de Abraham et la tragédie d'Ibrahim le boulanger sont évidemment réfléchies. Il ne s'agit point de hasard.

C. Gümüştaş Şen : Vous n'avez pas utilisé les notes en bas de page mais on ne peut pas dire qu'il n'y ait pas de référence puisque vous avez utilisé le nom de sourat, le temps du passé comme si vous étiez le témoin des événements. Par ailleurs, vous avez montré le livre de votre grand-père comme un ouvrage de référence. Ici, où se termine la réalité et où commence la fiction?

N. Gürsel : D'abord il faut dire qu'il n'y a pas de livre de grand -père, il s'agit d'un carnet. L'enfant devenu adulte découvre ce carnet qui raconte l'aventure de Haci Rahmi Ram. Il s'agit d'un carnet de guerre. Quand aux références, celles du Coran, elles sont, bien entendu, très précises. Car pour les croyants Le Coran est un texte révélé. Et c'est la parole d'Allah donc immuable. Le carnet du grand-père est inventé, c'est entièrement fictif. Par contre les chapitres relatifs à la vie du prophète et au Coran ont une certaine véracité historique. Je dis bien "certaine" car tout cela fait partie intégrante d'un roman, donc d'une entreprise de fiction.

C. Gümüştaş Şen : La notion du sacrifice avait été étudiée particulièrement. Dans l'idéologie islamique, il existe trois compréhensions du sacrifice en faisant brûler le henné : le premier, c'est le sacrifice de l'animal pour Dieu, le deuxième c'est le sacrifice de la belle-fille pour son mari et le dernier, c'est le sacrifice du soldat pour la patrie. Pourquoi les trois concepts de sacrifice ont-ils été commis particulièrement et pondérement?

N. Gürsel : L'idée du sacrifice est à la base même de toute religion. L'islam est une religion qui a poussé le monothéisme à sa limite : la transcendance de Dieu est absolue. Le sacrifice existe pourtant comme vous le dites si bien. L'histoire d'Abraham est commune au judaïsme et à l'islam. Je l'ai racontée avec mon propre style en me référant à La Bible et au Coran mais en y insérant dans le récit l'histoire d'Ibrahim le boulanger qui remet en question les deux versions religieuses. Ibrahim le boulanger tue bel et bien son fils adoré car il n'y a pas dans cette version qui m'appartient un bélier descendant du ciel.

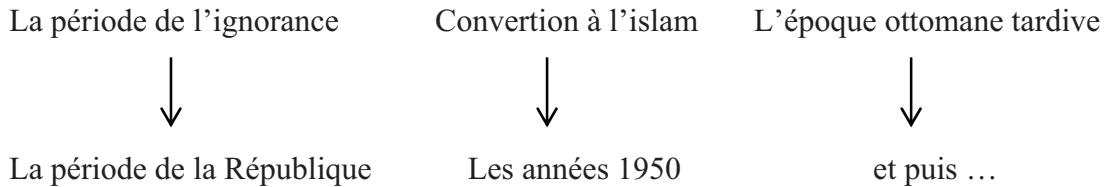
C. Gümüştaş Şen : D'une part vous vous interrogez profondément par la mémoire de votre grand-père d'autre part certains personnages comportent de vos traits de caractère personnel. Quel est le but de les masquer ainsi ?

N. Gürsel : L'auteur se projette souvent dans son oeuvre. Il ne s'agit pas de masques mais d'un récit. Nous l'avons déjà souligné : c'est un roman qui comporte des éléments autobiographiques. L'auteur se cache parfois derrière ses personnages mais souvent il les invente. C'est le cas ici. La particularité de ce récit, c'est qu'il y a aussi un narrateur qui ne s'identifie pas toujours à l'auteur. L'emploi de la deuxième personne du singulier m'a permis de le faire.

C. Gümüştaş Şen : Quelle est la raison pour laquelle vous avez privilégié votre grand-père dans votre oeuvre?

N. Gürsel : Je l'ai déjà dit, je dois beaucoup à ce grand-père maternel qui m'a enseigné l'islam et qui a envoyé ses trois filles à l'Université. Il était juriste et un bon musulman. Beaucoup plus tard j'ai découvert dans sa bibliothèque plusieurs livres intéressants dont un Coran en français, traduction de Blachère. C'était un cadeau de mon père, Orhan Gürsel, qui, lui, n'était pas pratiquant et probablement athée. Je l'ai peu connu, il était professeur de français, malheureusement il est mort à 38 ans dans un accident de voiture. J'ai longuement évoqué son souvenir dans mon récit autobiographique "Une enfance turque".

C. Gümüştaş Şen :



Y a-t-il une relation tripartite, si oui, quelle est sa signification?

N. Gürsel : Cette périodisation convient en effet à la chronologie de la narration. L'important pour moi, c'était pouvoir superposer l'histoire du grand-père au travers de la Première Guerre Mondiale et celle de Mohamed au travers de l'avènement de l'islam. Par rapport à la Turquie moderne, le déclin de l'empire Ottoman et l'arrivée du parti démocrate au pouvoir en 1950 sont des événements déterminants du point de vue de la laïcité et de sa remise en cause par le gouvernement de Menderes.

C. Gümüştas Şen : Votre puissance lexicale et verbale viennent de quelle théorie littéraire? Il est possible de constater la psychanalyse, la critique marxiste, l'existentialisme, le formalisme russe, l'expressionnisme. Quel est leur point commun?

N. Gürsel : L'écriture est pour moi un travail sur la langue et dans la langue. J'écris avec les mots de ma langue maternelle et en écrivant je ne pense pas aux concepts. Mais à partir des concepts on peut analyser le texte. C'est au lecteur ou au critique de le faire et non à l'auteur.

C. Gümüştas Şen : Il existe des éléments conflictuels dans le livre tels que l'histoire heureuse et souffrante de votre grand-père, l'aspect heureux et malheureux de l'Arabie et ainsi de suite. Quelle est la raison de la coexistence de ces dichotomies?

N. Gürsel : Pour la cohérence du récit j'utilise souvent ce genre de dichotomie ou de symétrie. Cela dit, la structure narrative n'est pas pour autant une géométrie parfaite. Il y a, je crois, dans mes écrits, autant de digressions que de symétries.

C. Gümüştas Şen : Les thèmes que vous avez traités sont:

- Fossé entre les générations
- L'enquête de la religion et la foi
- La nostalgie de mère et de père
- La solitude
- La pression du public

- La violence, la guerre et la mort
- Sacrifice
- Chemin et ainsi de suite

Où se trouve ces thèmes-là sur le plan historique, (auto)biographique, politique et psychologique?

N. Gürsel : Vous avez bien cité les thèmes du livre, sans doute, y'en a-t-il d'autres. Mais établir une liste me paraît réducteur. Ce qui fait d'un texte une oeuvre littéraire ce n'est pas les thèmes traités mais le style. Ceux qui ont écrit sur "*Les filles d'Allah*" étaient presque unanimes pour saluer sa poésie. Cela me suffit et me reconforte en quelque sorte. Le Coran de son côté a une certaine poésie. Et l'enfance aussi. Mais j'ai également traité de la violence dans ce livre qui n'a rien de poétique. Mais on peut en parler avec un style poétique. Je vous remercie d'avoir lu attentivement mon livre mais aussi d'avoir posé des questions pertinentes.

Entretien avec Assia Djébar

C. Gümüştâş Şen : Avant de commencer à rédiger votre oeuvre, quelles étaient vos pulsions personnelles, politiques et morales? Comment elles ont changé après que vous ayez fini vos écrits?

C. Gümüştâş Şen : D'après quels caractéristiques, vous pouvez dire que votre livre est un roman historique?

C. Gümüştâş Şen : Quels critères rendent votre livre un roman politique?

C. Gümüştâş Şen : Pour constater l'effet de l'espace et du temps sur le roman, est-il suffisant d'évaluer votre livre, du point de vue historique, sociologique, psychologique, politique et religieux?

C. Gümüştâş Şen : Dans le roman, quelles sont les portées symboliques de vos sentiments ? Par exemple; les notions telles que *“la poudre”*, *“la lumière”*, *“la nuit”*, *“la ceinture”*, *“la chambre”*, *“le désert”* expriment-ils vos sentiments?

C. Gümüştâş Şen : Serait-il possible d'identifier votre écriture comme post-moderne tragédie pour les femmes et post-moderne tragi-comédie pour les hommes?

C. Gümüştâş Şen : Comme le Coran est-il le miracle des voix, vous recréez l'Histoire en profitant de la même stratégie. Vous rédigez à la faveur de toutes les occasions de la langue telles que la vraie utilisation des signes de ponctuation de sens abstrait, la propre utilisation des signes de ponctuation par le changement de style, l'écriture en italique et normal, l'utilisation des antonymes et de l'oxymore. Pourquoi sont-ils pour vous si importantes? Que signifie le point de suspension, l'utilisation simple et inverse des guillemets?

C. Gümüştâş Şen : Par l'intermédiaire de vos choix particuliers dans le vocabulaire et la grammaire, par des mots, par des phrases, s'ensuit-il que vous créez un idiolecte et de même par la chaîne stratégique et complémentaire de tous vos oeuvres, est-ce possible de dire que vous formez un sociolecte pour les femmes?

C. Gümüştâş Şen : Vous focalisez indéniablement sur la mort du prophète et aussi la mort d'Abou Bekr. Il y a des multiples retours aux décès. Pourquoi vous les mémorisez toujours?

C. Gümüştâş Şen : A cause des retours en arrière, vous ne pourriez pas suivre la chronologie historique par contre on sent qu'il y ait une chronologie évolutive pour

l'émancipation féminine. Quelle est votre stratégie, votre perspective que vous avez découverte?

C. Gümüştaş Şen : Vous tissez la contrepartie de l'histoire masculine en trouvant le contreponds. A partir de ceci, pourrait-on désigner que vos épisodes ripostent la période de quatre califes? Si oui, pourquoi vous n'avez pas raconté la mort d'Omar et d'Othmann?

C. Gümüştaş Şen : Vous ressuscitez les femmes de la période de l'avènement de l'islam cependant il existe des femmes dont vous n'avez pas parlé telles que Khadidja, Zeineb (la marie de Mohammed, l'ex-marie de Zeid). Pourquoi vous n'avez pas traité d'elles-mêmes?

C. Gümüştaş Şen : Dans votre écriture, on voit la similitude entre votre nom et Djaber ibn Abdallah, et puis on sait que Assia Djebar n'est pas votre propre nom, serait-ce une coïncidence?

C. Gümüştaş Şen : Parallèlement à l'histoire collective, vous décrivez votre histoire personnelle à la dérobee, en partant de ce point, pourrait-on constater que vous divulguez l'histoire d'Algérie alors que vous vous exprimez au nom de l'islam ? Quels sont les motifs qui vous ont poussé à le faire ainsi ?

C. Gümüştaş Şen : Pourquoi y-a-t-il l'utilisation des métaphores entre les guillemets et sans guillemets. Quelle est la différence entre eux? De quoi manifestent " les chiens de 'Hauab"?

INDEX

A

Adivar
 Halide Edip, 125
 Ariprades, 112
 Aristote, 74, 112, 113, 117, 119

B

Bakthine, 35, 46, 54, 101, 108, 112, 113, 116, 121,
 127, 128, 134, 137, 148, 149, 186
 Mikhail, 5, 7, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 20, 23, 25,
 29, 30, 31, 32, 37, 39, 42, 44, 47, 48, 50, 52,
 53, 101, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135,
 137, 139, 178, 186
 Barthes
 Roland, 71, 99, 186
 Baschelard
 Gaston, 59
 Borges
 Jorge Louis, 61
 Braudel
 Fernand, 64

C

Calvino
 Italo, 97
 Croce
 Benedetto, 110

Ç

Çelebi
 Süleyman, 125

D

Dante, 124, 133, 137, 171
 Deleuze
 Gilles, 63, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 96, 103, 186
 Devis
 Lennart, 78
 Djebar
 Assia, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34,
 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50,
 51, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65,

67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93,
 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105,
 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116,
 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 128, 129,
 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139,
 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148,
 149, 150, 151, 155, 156, 159, 160, 161, 162,
 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171,
 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 182, 185,
 187, 188

Doležel
 Lubomir, 75
 Ducrot
 Oswald, 120, 122, 128

E

Eco
 Umberto, 9, 15, 22, 85
 Einstein
 Albert, 24, 25, 30, 46
 Emre
 Yunus, 125, 159
 Ersoy
 Mehmet Akif, 125

F

Fontanille
 Jacques, 70, 90, 93
 Foucault
 Michel, 72
 Frege
 Gottlob, 77
 Freud
 Sigmund, 72, 182

G

Gasparini
 Philippe, 5, 11, 12, 17, 18, 24, 150, 151, 154,
 156, 157, 159, 161, 166, 168, 170, 171, 172,
 173, 186
 Genette
 Gérard, 5, 11, 12, 17, 18, 24, 26, 153, 154, 157,
 161, 165, 167, 170, 171, 172, 173, 186

Goethe
 Johann Wolfgang von, 118, 140
 Guattari
 Felix, 67, 69, 71, 72, 96, 103, 186

Gürsel
 Nedim, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 182, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195

H

Hall
 Edward T., 96
 Hartog
 François, 68
 Hayyam
 Omar, 125, 159
 Hegel
 Georg Wilhelm Friedrich, 46, 75, 104, 113, 118
 Hugo
 Victor, 110

I

Ibn Hicham
 Abu Muhammad, 58, 122, 149, 159
 Ibn Saad
 Muhammad, 122

J

Jacob
 Christian, 37, 75

K

Kroetsch
 Robert, 84

L

la Pléiade, 125
 Lacan
 Jacques, 72, 155, 182
 Lefebvre

Henri, 66, 74, 96, 97
 Lotman
 Youri, 70
 Lukács
 Georges, 5, 7, 10, 12, 14, 17, 18, 21, 24, 26, 75, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 178, 186

M

McHale
 Brian, 75, 80
 Metzeltin
 Michel, 90, 91
 Miner
 Earl, 77
 Moran
 Berna, 118

N

Nietzsche
 Friedrich, 106

P

Platon, 74, 75, 118
 Prigogine
 Ilya, 63

R

Rabelais
 François, 101, 113, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 186
 Ricœur
 Paul, 57, 58, 60, 186
 Rodaway
 Paul, 93, 94
 Rousseau
 Jean Jacques, 125, 127

S

Saussure
 Ferdinand de, 142
 Scott
 Walter, 101, 104, 105, 109, 110
 Serres
 Michel, 72, 73
 Stendhal, 123

T

Tabari
 Abou-Djafar Mohammed, 6, 12, 19, 33, 40, 41, 58, 70, 100, 122, 149, 159, 171, 186, 192
 Taine

Hippolyte, 107
Tardiola
Giuseppe, 57, 71

Bertrand, 5, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 17, 18, 21, 24,
26, 55, 56, 57, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77,
78, 79, 89, 93, 94, 95, 97, 141, 178, 185

W

Westphal, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71,
72, 73, 74, 77, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90,
91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 141, 142

Z

Zohar
Itamar Even, 75, 96

LE CURRICULUM VITAE

Cansu Gümüştay Şen est née le 4 Juin 1987, à Istanbul. Après l'école primaire de Galatasaray, elle a étudié au lycée de Galatasaray, puis est entrée à l'université d'Istanbul où elle a suivi des cours sur la didactique des langues et du français comme langue étrangère. Elle s'est mariée à Kerim Şen en 2008, alors qu'elle était en deuxième année de l'université avant l'obtention de son diplôme en 2010. C'est enfin à l'école primaire de Galatasaray qu'elle a travaillé pour un court laps de temps et a pris la décision de faire un master sur la langue et la littérature françaises à l'université de Galatasaray.

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : Galatasaray Üniversitesi

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Adı Soyadı : Cansu Gümüştaş Şen

Tez Başlığı : La problématique de l'espace et du temps dans l'œuvre d'Assia Djebar et celui de Nedim Gürsel (Assia Djebar'ın ve Nedim Gürsel'in yazınında zaman ve mekan sorunsalı)

Savunma tarihi : 16/06/2014

Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. S. Seza Yılandıođlu

Jüri Üyeleri


Ünvanı, Adı, Soyadı

İmza

Prof. Dr. Sündüz KASAR



Doç. Dr. Marie- Françoise CHITOUR



Yrd. Doç. Dr. S. Seza YILANCIÖĐLU



Enstitü Müdürü
Prof. Dr. Sibel YAMAK