

La représentation de l'espace dans le roman Li-annaka ḥabîbî, (“ Parce que tu es mon amour ”), d'Amel Shata

Abdulmalek Al-Zaum

▶ **To cite this version:**

Abdulmalek Al-Zaum. La représentation de l'espace dans le roman Li-annaka ḥabîbî, (“ Parce que tu es mon amour ”), d'Amel Shata. La MEDITERRANEE TEXTES, DISCOURS, TIC/TICES ET FRONTIERE , 2014. hal-01338117

HAL Id: hal-01338117
https://inalco.hal.science/hal-01338117

Submitted on 29 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La représentation de l'espace dans le roman *Li-annaka ḥabîbî,* (« *Parce que tu es mon amour* »), d'Amel Shatâ.

Résumé

Doté d'un titre fort poétique, le roman *Li-annaka ḥabîbî* d'Amel Shatâ est un espace onirique ou néo-romanesque. Il renvoie le lecteur à un drame romantique où les péripéties de personnages entremêlés constituent d'emblée une mosaïque d'espace socioculturel marquée par l'authenticité.

Ce roman est ponctué par un certain nombre d'événements et de lieux qui méritent d'être profondément étudiés. Dans un style narratif polyphonique, le roman semble s'imprégner des couleurs et parfums locaux typiques de chacun des espaces évoqués. Il est l'occasion d'une rêverie voyageuse dans l'espace du roman, allant d'un pays à un autre. Le roman serait donc l'une des mille rêveries qui nous projettent hors du monde, dans un autre monde et la romancière en a eu besoin pour nous transporter dans cet au-delà du monde qu'est le monde d'un amour nouveau et interdit. Cette caractéristique narrative laisse flâner l'imaginaire du lecteur dans des rêveries de pays mystérieux, que nous retrouvons dans *Les Mille et Une Nuits*.

Avant-propos

Le roman *Li-annaka ḥabîbî* d'Amel Shatâ s'inscrit dans les tentatives de renouvellement qui se manifestent dans le Nouveau Roman. Dans la plupart de ses romans, l'espace est présent, mais parfois dépouillé de fiction, car les lieux représentés relèvent plus ou moins du temps de la vie de la romancière.

L'espace de *Li-annaka ḥabîbî* peut être envisagé sous différents angles : réel, fictif, référentiel et culturel. Les éléments constitutifs du roman (l'action, le niveau diégétique, les personnages, l'espace et le temps) sont représentatifs d'une littérature novatrice.

Ici, espace réel et espace fictif constituent à la fois l'arrière-plan du roman et s'identifient à l'espace personnel de Shatâ. Cette dernière semble s'inspirer un peu de Michel Butor, pour qui l'espace est « *une distance que je prends par rapport au lieu qui m'entoure* »[1].

L'intégration de l'espace dans la structure du roman implique la nécessité de le mettre en accord avec les autres éléments constitutifs. L'espace de *Li-annaka ḥabîbî* répond à cette exigence romanesque. L'espace accueille les événements et y ajoutent des couleurs et parfums locaux. Cet espace est par ailleurs représenté avec deux perspectives : tantôt subjective tantôt objective. Les lieux et les objets forment une mosaïque socioculturelle foncièrement authentique. Ils changent en fonction d'objectifs romanesques, et au fur et à mesure de la progression dramatique du roman.

Espace et objectifs romanesques

L'histoire du roman commence et s'achève par une scène dans un hôpital en Arabie Saoudite, l'arrière-plan du roman. Le roman se distingue par une signification bivalente de l'espace. Cette bivalence donne à l'espace des dimensions symboliques divergentes : l'hôpital est traditionnellement l'endroit où l'on sauve des vies mais il est tout autant représenté comme un lieu de mort. Cette bivalence significative de l'image s'aperçoit dans la scène de l'*incipit* et de la fin du

[1] Butor, Michel, *L'espace du roman*, Essais sur le roman, Paris, col « idée », 2006, p. 48. 284p.

roman. Le père biologique de Moaḏ, qui travaille dans cet hôpital, se bat pour sauver la vie de son fils qu'il ne connaît pas :

« قبل قليل ارتفع صوت المكبر عالياً ينعق كنذير شؤم، يخلع القلوب، وبرج صداه جنيات المستشفى نرجوا الانتياه... نرجوا الانتباه... كود بلو...كود بلو» في خلال ثواني اشتعل المكان بشرر خطر محدق[2]»

L'acmé dramatique est placée vers la fin du roman et marquée par le retour des personnages principaux au point de départ, l'hôpital, avec une inversion des rôles : la mort du père sous les yeux de son fils, Moaḏ :

« ثمة ضوضاء آخرى مفاجئة... ماذا هناك أيضا؟ ... لست أدري! صوت المكبر ارتفع للمرة الثانية لهذا اليوم يستنجد ويصرخ عالياً « كود بلو..كود بلو..»{...} عدد كبير من الممرضين يقتحمون غرفتي عنوة {...} أحدهم ابتعد عني يائساً، وتركني يتلو مهتاجا آيات من القرآن؟! الجموع تراجعت.... هدأت... والدموع ترقرقت في العيون»[3]

C'est un tableau d'une autre forme. Cette double fonction de l'hôpital comme lieu d'entrée et de sortie du roman fait allusion à une forme d'expérience romanesque, qui est celle de l'écrivain. L'introduction et la conclusion du roman par une scène aussi saisissante que l'alarme de l'hôpital, « *code bleu, code bleu* » appel d'urgence pour les médecins afin qu'ils se rendent au bloc opératoire - car « *une âme risquerait de quitter son corps* » - laissent une empreinte durable, source d'inquiétude et de préoccupation chez le narrateur. Outre la fonction psychologique, la deuxième scène de la mort appelle les souvenirs vécus amèrement par le narrateur.

L'immensité de désert invite l'âme à la contemplation et au départ. Le symbolisme de cet espace immense fut l'objet de Bachelard, pour qui : « *L'immensité est le mouvement de l'homme immobile* ». Bachelard insiste sur la relation entre l'immensité et la mobilité, et trouve que « *l'immensité est un des caractères dynamiques de la*

---

[2] Shatâ, amel, *Parce que tu es mon amour*, 1ere éd. La Médine-édition, Djeddah, 2012, p 72 « *Il y a quelques instants, un appel d'urgence fut entendu dans tout l'hôpital. Il porta un mauvais augure et chauffa les cœurs « attention s'il vous plaît, code bleu, code bleu » en quelques instant, le lieu s'enflamma le danger régna* »

[3] *Ibid*. p. 257, *« Un autre bruissement similaire brusquement entendu. Qu'y-a-t-il encore ? J'en sais rien ! l'appel d'urgence s'éleva pour la deuxième fois aujourd'hui appelant au secours « code bleu, code bleu, un grand nombre de personnels de santé et d'infirmiers se précipita et pénétra ma chambre (…) l'un d'eux s'éloigna de moi désespérément et me laissa en lisant avec virulence quelques versets coraniques. Tout le monde recula, les larmes aux yeux* »

rêverie tranquille.»[4]. Ces images de la rêverie, la mobilité et le départ trouvent facilement leur place dans le roman de Shatâ. Dans l'imaginaire de désert, ce lieu est le symbole de la solitude et de la recherche de soi, car il propose une terre aride, désolée, sans habitants, ni balises. Il est le cœur de la vie érémitique intériorisée. Il évoque également l'immensité, une quête individuelle comme spirituelle. C'est peut-être cela que Moaḏ est allé chercher dans ce désert, une quête de soi. La grâce divine a voulu mettre sur sa route Zayanab, souffrante et mourante dans ce vaste désert où le vide n'évoque que la mort.

Ce lieu a ainsi symbolisé à la fois, la mort et la vie. L'ambivalence du symbole est éclatante, à partir de la seule image de la solitude et la rencontre. Le désert révèle la suprématie de la grâce : dans l'ordre spirituel, rien n'existe sans elle ; tout existe par elle et par elle seule.

Dans ce roman, le désert donne naissance à un amour inédit mais impossible, sans limite et immense telle l'immensité de désert, par une rencontre hasardeuse.

Le désert, perçu ainsi dans certains tissages de la littérature de voyage, comme lieu de solitude, révèle une de ses facettes bienveillantes et devient un lieu de rencontre amoureuse. Moaḏ tire sa bien-aimée d'une mort certaine dans ce désert périlleux. Le recours à l'euphémisme permet de métamorphoser cet espace en lieu de naissance d'amour sincère, mais rendu instable par des incohérences et des contraintes sociales.

Cet espace est par ailleurs revêtu d'une robe traditionnelle : la poésie arabe peint le désert comme le lieu de rencontre amoureuse (la poésie d'Antar). En évoquant cet espace familier, le narrateur renoue avec les traditions littéraires classiques arabes. De ce fait, la destinée du protagoniste est marquée, d'une part, par un espace naturel et familier, et d'autre part, par un être dont il a toujours eu peur, la femme.

Mais le désert comme *lieu- basculement* dans la vie du narrateur, n'est pas seulement marqué par la rencontre amoureuse, dans cet espace ouvert Moaḏ avait auparavant assisté à un massacre commis par son moniteur intégriste Hassan, celui qui donnera l'ordre de tuer Zaynab plus tard. La scène terrible dont il était témoin, l'a heurté de tant de violence et d'horreur. Ce drame dans le désert a souligné le début du basculement de sa destinée. Il a marqué un pas décisif quant à la voie qu'il devait emprunter par la suite ; celle de s'émanciper des contraintes religieuses. La rencontre

[4] Bachelard, Gaston BACHELARD. Chapitre VIII. In *La poétique de l'espace*. Presses universitaires de France. Paris, 1989. p. 169.

de Zaynab n'a fait que conforter cette résolution. Pour Moaḏ, c'était plutôt la dégradation ; cet acte cruel l'a transformé d'un être sanguinaire en un être sensible. Au gré de la lumière divine, le paysage fait naître chez lui donc un espoir au confluent de ces deux grandes instances, la mort et la vie. De ce fait, l'espace ouvert/fermé détermine l'état psychologique des personnages et répond en même temps aux objectifs narratologiques.

L'espace macrocosmique

Par souci de se plonger dans un espace routinier, le roman semble rompre avec la structure classique. La nécessité s'impose de définir d'une manière nouvelle la place de l'espace dans le roman. Le narrateur choisit minutieusement l'espace du drame romanesque : un hôpital, un hôtel, des quartiers populaires, la rive du Nil, une vallée, la forêt, le désert, etc.

Le choix de donner plusieurs aspects et plusieurs espaces « neutres » dans un roman symbolise, selon Marie-Christine Pioffet : « *l'ouverture et non l'enfermement* »[5]. Le choix de l'espace impersonnel de *Li-annaka ḥabîbî* intègre ce renouveau romanesque. *Li-annaka ḥabîbî* est une mosaïque d'espaces variés et représentatifs de chacun des personnages et de leurs communautés. Il ne s'agit pas d'absence d'unité d'espace, (fermé ou ouvert), mais plutôt d'un espace multiple et riche d'images signifiantes, qui impose un schéma tragique apparent d'équilibre entre l'espace ouvert et l'espace fermé. Les espaces naturels en tant qu'espace ouvert (le désert immense de l'Arabie, le Nil, les rues regorgées des gens du Caire, les paysages splendides du Pakistan et les montagnes à toute allure d'Afghanistan) sont donc une des expressions de typologie symbolique reposant sur un ensemble de relation entre les espaces variés et les personnages. Les espaces naturels variés dans le roman dramatique sont, conclut Marie-Eugénie Kaufmant dans *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva* : « *davantage signifiants en profondeur par eux-mêmes. (…) L'espace dramatique*

[5] Marie-Christine Pioffet (avec la collaboration de Sara Cotelli pour le chapitre IV), *Espaces lointains, espaces rêvés dans la fiction romanesque du Grand Siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, collection « Imago Mundi », 2007, p. 285.

naturel définit, par son symbolisme, le personnage et l'action dramatique particulière à chaque espace à chaque pièce autant qu'il est, lui-même, défini à priori par les actions types. »[6]. L'espace chez Shatâ, lui-aussi, porte l'empreinte des personnages qui le peuplent. C'est bien un mélange entre un espace panoramique et un espace moderne.

Bachelard pour qui, *« L'immensité est une catégorie philosophique de la rêverie »*, trouve que : *« la rêverie se nourrit de spectacles variés »*[7]. Le roman de Shatâ se caractérise en effet par un espace ouvert fort varié. La majorité des scènes dramatiques, à l'exception de quelques scènes notamment dans *l'incipit,* se déroule dans des espaces ouverts. Ce choix de l'espace ouvert révèle l'état d'âme du narrateur. Zaynab, ayant un passé tumultueux, cherche le départ (l'ouverture), tandis que Moaḏ, agoraphobe de nature, préfère l'enfermement. Le choix narratologique fut, semble-t-il, de mettre l'accent sur les lieux ouverts pour la raison suivante : vers le deuxième chapitre, Moaḏ sort de son état mélancolique et intègre ce nouveau monde de Zaynab. De ce point de vue, l'espace impersonnel de Shatâ s'aligne avec Le tournant spatial du roman et l'intègre parfaitement.

Si l'espace pour Andjelković est : « *une catégorie abstraite que le lecteur appréhende plus difficilement que d'autres catégories plus lisibles* »[8], *a contrario,* dans ce roman, il est facile de se le représenter en fonction de l'identité des personnages. Ce roman met en avant deux personnages (Moaḏ et Zaynab) installés dans un arrière-plan bidimensionnel : La ville de la Mecque et le Caire. A chaque espace, un narrateur dominant. La topo-analyse- terme employé par Bachelard - permet d'identifier les fonctions de chacun des personnages. Ici nous avons d'une part, la ville de la Mecque, qui constitue le premier arrière-plan réaliste du roman, et d'autre part, le Caire qui en constitue le second. Il va de soi que la Mecque est un espace référence et que le Caire n'est pas simplement un cadre du roman, mais

[6] Kaufmant, Marie-Eugénie, Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva, Ed. Casa De Velazquez, 2010, p. 149

[7] Bachelard, Gaston, Chapitre VIII. In *La poétique de l'espace.* Presses universitaires de France. Paris, 1989. p. 168.

[8] Andjelković Sava. Espaces mimétique, diégétique et géopolitique dans les drames sur les guerres balkaniques des années 1990. In: *Revue des études slaves*, Tome 77, fascicule 1-2, 2006. Le théâtre d'aujourd'hui en Bosnie-Herzégovine Croatie, Serbie et Monténégro. pp. 81-97. Consulté le 18 mai 2014

aussi un espace métaphorique, qui déploie des signes explicités par le narrateur pour dénoncer la pauvreté et la violence de l'histoire. Le Caire est l'espace d'une tension qui cherche le moindre prétexte pour se libérer dans la violence et l'agression car elle oscille entre deux univers, ceux de la dichotomie riche / pauvre. Le contraste des descriptions des scènes entre le quartier de l'enfance de Zaynab, *el-Sayyedh Zaynab* et le quartier chic de son patron de club *el Muhandcin* est flagrant.

Le Caire est par ailleurs un espace-miroir, ou plutôt un contre-exemple de l'espace premier, la Mecque. Zaynab a grandi dans cette ville avant de s'expatrier à la Mecque. L'établissement d'un parallélisme entre les deux métropoles a une double fonction : non seulement il permet de mettre en évidence les écarts sociologiques considérables, mais il contribue aussi à mettre en lumières les oppositions entre les caractères peints par la romancière. Cette mise en opposition d'images est totalement métaphorique : la pauvreté dans laquelle vivait Zaynab est mise en parallèle avec le bien-être que connaît Moaḏ. L'impression de misère ou de bien-être est aiguisée par le choix de l'espace et les descriptions de détails. L'opposition n'est pas seulement focalisée sur l'opposition pauvreté/confort, mais aussi, et inversement, sur le contraste, liberté de vie des Cairois/contraintes religieuses et rigorisme des Mecquois. Ainsi la Mecque se proclame berceau de l'Islam tandis que le Caire se vante d'être une ville savante et ouverte.
Le narrateur met au service de cette opposition des scènes typiques : les « night-clubs », la maison d'édition et la vie mouvementée du Caire se dressant face aux lieux sacrés, aux écoles coraniques et à la nonchalance de la vie de la Mecque. Le comportement des Cairois – plus ouvert d'esprit, plus joyeux mais pauvres - s'oppose à ceux des Mecquois – riches mais conservateurs.
L'espace de *Li-annaka ḥabîbî* est changeant en fonction de la montée dramatique. Il devient assez bruyant, plus mouvementé et plus agité, quand les actions sont proches de l'acmé dramatique, mais il est joyeux et clair quand le drame s'éloigne de l'acmé et de l'aventure :

« الإزدحام على أشده... الهواء نقي والنسيم عليل حتى خلال أشهر الصيف الحارة، نهر النيل هو الملك المتوج العظيم، يسير شامخاً في علياء يحيط به أفراد الحاشية، وهو الروح والحياة و أصل كل شيء في

مصر، شريان يغذي بالخير والحب قلوب من حوله، على عمقه وقوته و ضخامته و عراقته هادئ متواضع طيب وحبيب، أمواجه تنساب في سلاسة و ثقة، في سكون ودعة، ودون عنف أو صخب...»[9]

Cette description du Nil fait passer en revue les caractéristiques inhérentes à cette capitale orientale, le Caire. Cette métropole évoquée par le narrateur est très suggestive pour le lecteur, lequel va voir se défiler dans son imagination plusieurs autres lieux appartenant à cette ville et presque aussi célèbres qu'elle, le Nil, le quartier el-Sayyedh Zaynab, Mohamed Ali, etc.

L'espace lointain

La seconde partie du roman est marquée par deux revirements, l'un concerne les événements et l'autre l'espace. Le narrateur décide de mettre un terme à cet amour mal vécu, et ce par le départ de Zaynab (la bien-aimée de Moaḏ) pour son pays natal, l'Égypte.

Chagriné et essoufflé par le départ de Zaynab, Moaḏ décide de quitter la ville de la Mecque (ville spirituelle) pour faire le Jihâd en Afghanistan (ville pour la mort spirituelle). Le choix de l'espace lointain paraît s'aligner avec les fins dramatiques du roman. Authentique, l'espace joue un rôle déterminant dans la montée dramatique et prépare l'état psychologique du lecteur aux péripéties et aux aventures vécues :

«لم أكن لأخبر أحداً من أهلي أو أقاربي عن اعتزامي السفر إلى أفغانستان حتى لو لم يحذرني عبدالرحمن من ذلك، هل أردت الجهاد طلباً للشهادة أم أردت الانتحار طلباً للخلاص؟ لست أدري على وجه التحديد»[10]

Au delà de l'espace familier, l'espace ouvert et libre n'est pas insignifiant. Les pays lointains, l'Afghanistan et les provinces pakistanaises sont vêtus des couleurs

[9] Shatâ, Amel, *op.cit.* , p 80.
traduction : « *(…), c'est l'heure de pointe… même en été suffocant, l'air est pur. Le Nil est le maître grandios de tout, il va la tête en haut et encerclé par son entourage. Il est l'esprti et la vie et l'origine de tout en Egypte : il est l'artère qui alimente de l'amour et du bien le coeur de tout le voisinage. Malgrè sa profondeur, sa force sa grandeur et son ancienneté, il est calme, modeste, bon et aimable. Les mouvements de ses vagues ondulent doucement et avec confiance, sans violence ou bruissement…* »

[10] Ibid. p. 89. «*Même si Abdelrahman m'en avait averti, je n'ai dit à personne ni à ma famille ni à mes proches que j'avais l'intention de partir pour Afghanistan. Ai-je voulu le Jihâd pour mourir en martyr, ou le suicide pour en finir avec cette histoire ? Je n'en sais rien vraiment* »

mythologiques. Le narrateur ménage un tournant dans la vie du protagoniste qui fuit le chagrin de l'amour pour des pays lointains ou *une juste mort*. Nous retrouvons cette image de la mort chez Blanchot pour qui l'espace de la mort, ou la recherche « *d'une juste mort* », semble : « *en dehors de tout système religieux ou moral, l'on soit conduit à se demander s'il n'y pas une bonne ou mauvaise mort* ».[11]Or, Moaḏ cherche à s'exiler non seulement pour fuir le chagrin d'amour, mais aussi pour une cause religieuse, faire le Jihâd, une issue qui l'extirperait de sa tristesse et le remettrait sur la « bonne voie » à laquelle il s'était destiné depuis son jeune âge. Cet espace lui offre donc l'occasion d'accomplir cette destinée et d'exaucer son vœu de « *mourir pour une juste cause* ».

Le Pakistan et l'Afghanistan constituent l'espace d'aventures par excellence. Le Pakistan représente une escale incontournable pour accéder à sa destination ultime, Peshawar, ville marquée par la peur, les tourments et la chute psychologique. Le choix s'est porté, semble-t-il, sur ces deux pays pour deux raisons : d'une part, pays en guerre, l'Afghanistan présente un arrière-plan qui symbolise la difficulté à vivre, c'est l'exil, l'éloignement des origines, l'enfermement, la mort, et notamment le Jihâd, d'autre part, le rapport historique de l'Arabie Saoudite et ce pays est à prendre en compte : L'Afghanistan est une terre d'accueil pour les mûjahidîns. Ce pays est enfin un espace référence de conflit, de perte et de souffrance, si ce n'est un espace de fuite pour toujours. Cet espace semble donc être choisi en fonction des critères qui s'alignent avec l'accomplissement des objectifs du roman. L'espace répond dans ce sens là à des besoins dramatiques :

«متجهين إلى منطقة تدعى «وادي نيلوم» وهي تحفة طبيعية وجوهرة رائعة ترقد وادعة مختبئة وسط الجبال يتوه لجمالها العقل، وتتألف من غابات حضراء من أشجار الصنوبر والشربين، تسقيها مياه الأنهار والشلالات والعيون الجارية، ويجتمع فيها الربيع والشتاء في بقعة واحدة»[12]

Néanmoins, ces pays du mythe sembleraient plaire à Moaḏ, lequel s'émerveille à la découverte de la beauté du paysage du Pakistan. Cette région est un autre contre-exemple de sa ville. Le paysage suggère à la fois le repos de l'âme, le stade qui

[11] Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, éd. Gallimard, 1955, p.153.

[12] Shatâ, op.cit., p. 191. « *Nous nous dirigions vers une région appelée « vallée Nylûm », cette région est une chef-d'œuvre nature, une perle magnifique, perchée tranquillement au milieu des montagnes. Sa beauté stupéfait l'esprit. Elle est constituée des bois verts de cactus et de sapins irriguées par les rivières, les cascades et les sources d'eaux courantes au confluent des deux saisons l'hiver et le printemps…* »

précède la confrontation et l'action, ainsi qu'une vision du Paradis qui « l'attend » dans l'au-delà.

L'espace ouvert du roman, n'est en rien utopique. L'espace topique est assez significatif. Les montagnes de Peshawar, région limitrophe de l'Afghanistan, où les djihadistes du taliban s'abritent dans des gouffres labyrinthiques est décrit avec finesse. La dissymétrie entre l'espace ouvert et fermé, au bénéfice du second, semble être davantage expressive pour les scènes traitant de la guerre.

Quoique lointains et associés à la mort, les lieux convoqués font toujours référence à des lieux réels, Kashmir et Karachi dont la forêt a tendance à perdre sa beauté face à la mort venant des montagnes. Les paysages reflètent *à contrario* une vision de décomposition de couleurs. Ils permettent en effet une meilleure adhésion du lecteur à la diégèse par l'imagination et une bonne représentation de la réalité. Avec tous les détails qui s'y rapportent, pour ne pas inhiber l'imagination du lecteur, d'une part, mais aussi pour échapper à une représentation trop subjective de l'espace romanesque, d'autre part, le narrateur invite implicitement le lecteur à se contenter de contempler l'espace extérieur et revenir à l'espace intérieur pour mieux comprendre son histoire avec l'amour et la mort.

L'espace microcosmique

Loin de l'espace ouvert, l'espace intime intervient à la fois comme lieu du repos et d'enfermement. Le roman semble en perpétuelle réécriture en fonction du lecteur qui s'en saisit. L'organisation de l'espace dans le roman se fait de manière évolutive. A propos de la simple représentation de l'espace, R. Bourneuf remarque que : *« La simple représentation graphique de l'espace comme étape préliminaire de son étude en fait souvent apparaître des caractères importants. Quand les indications sont trop peu nombreuses, trop vagues ou contradictoires, cela explique le désir du romancier d'entretenir la confusion pour plonger le lecteur dans le mystère et le rêve. »*[13].

La dialectique de l'espace fermé s'article autour des espaces intimes : la maison de Zaynab par exemple est dressée avec finesse. C'est un tableau fort allusif à la misère et à la simplicité de vie, tandis que la maison de Moad est décrite comme un contre-

[13] Bourneuf, Roland, Ouellet, Réal, *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, collection SUP, 1972, 232 p. p.102.

exemple. Ce foyer ne représente en effet qu'une sorte d'exil intérieur pour le protagoniste. Cependant, la rencontre avec Zaynab marquera un changement capital dans la vie de Moaḏ. Il découvre dans ce foyer l'amour. Lui, qui a passé une bonne partie de sa vie dans les mosquées et en compagnie des personnes qu'il pensait pieuses, succombe à l'amour.

Shatâ semble s'inspirer à nouveau de Bachelard, en ce qui concerne la dialectique de l'espace intime. Pour Bachelard : « *Tous les espaces d'intimité se désignent par une attraction*. »[14]. En traitant de la vision plus intimiste de la maison, il interrogea intimement la spécificité de cet espace : « *Pour une étude phénoménologique des valeurs d'intimité de l'espace intérieur, la maison est, de toute évidence, un être privilégié, à condition, bien entendu, de prendre la maison à la fois dans son unité et sa complexité*. »[15]. La description de la maison de Zaynab est assez suggestive. Le narrateur le fait avec un sentiment sincère qu'il souhaiterait partager avec le lecteur. La représentation de l'espace clos enveloppe ces sentiments : « *d'expressions pour communiquer aux autres nos propres images*. »,[16] affirme Bachelard, car elle est, en effet, soumise à la dialectique de l'émerveillement et de la plaisanterie.

Les descriptions de l'espace dans ce roman éclipsent parfois les personnages et deviennent le centre de l'action, si elles ne sont pas, elles-mêmes, l'action. Néanmoins le narrateur ne s'imbrique pas dans les détails « inutiles », mais plutôt dans « *l'ekphrasis* » [17] descriptive. Cette formule est globalement présente chez Shatâ, de façon variable. Le tableau de la maison de Zaynab en particulier est générateur d'*ekphrasis*, comme le prouvent tous les exemples que l'on trouve dans le roman :

«في أحدى هذه البنايات الضخمة كنت أعيش مع أبي وزوجته[...] ولكن أين؟ ليس بالطبع في أحدى الشقق الفخمة أو الغرف المفروشة أو حتي على سطح البناية، وإنما في القاع...أسفل السلم... تحت مستوى الأرض، في مكان يدعى البدروم، بعيدا عن الهواء، بعيدا عن الضوء، بعيدا عن الحياة، بعيدا عن الكرامة، في غرفة واحدة لا يزيد طولها عن ثلاثة أمتار...»[18]

---

[14] Bachelard, op.cit., p.39.
[15] *Ibid*.
[16] *Ibid*.
[17] Homan Philippe, *La Description littéraire*, Ed. Macula, Paris, 1991, p.9, p. 7
[18] Shatâ, op.cit. p.84. « *Je vivais avec mon père et ma belle-mère dans un grand immeuble, mais où ? Surement, ce n'était pas dans un appartement de luxe ou une chambre meublée, ou même sur le toit de l'immeuble, mais en bas… en dessous des escaliers… dans le sous-sol, loin de l'air, de lumière, de la vie et de la dignité, dans une seule chambre de moin de trois métres…* »

Quand les aventures s'absentent, elles passent la main à l'espace, qui resurgit et domine la voix narrative.

La maison, comme espace omniprésent dans le roman, ne passe pas inaperçue pour un lecteur averti. La question de la poétique de la maison en tant qu'espace renfermant un passé inoubliable, constitue le fond de l'histoire pour ceux qui y habitent. La maison de Zaynab est décrite avec minutie. Elle est tout de même faite de manière rétrospective et représentative, à base de souvenirs. Répétons-le, le roman est essentiellement constitué "d'allers-retours temporels" ou d'une alternance entre les souvenirs de Moaḏ et ceux de Zaynab. De la chambre de l'hôpital, Moaḏ relate au médecin (son père), son histoire. Il mêle douleur et passion (amour, déchirement familial, vie de captivité et de prison en Afghanistan, séparation, chagrin, retrouvailles, etc.).

Le premier type de rapports a sans doute été le plus étudié depuis la *Poétique de l'espace* de Bachelard qui renvoie de la représentation de l'espace dans une œuvre, de son «image», à la perception de l'espace réel par son auteur et surtout à la signification psychologique de cette représentation. « *Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme* »[19] ajoute Bachelard qui restreint l'image de la maison à sa portée intime : « *Vue intimement, la plus humble demeure n'est-elle pas belle ? Les écrivains de l'humble logis n'évoquent souvent cet élément de la poétique de l'espace* »[20]. Mais cette évocation de la demeure est succincte et la maison reflète, outre l'onirisme, toute la vie sociale et privée des personnages. Dans le cas de Zaynab et Moaḏ, les souvenirs liés à la maison sont déclinés et opposés les un aux autres : si pour l'un, la maison est le lieu d'une découverte de soi, pour l'autre la maison *cosmique* s'attache à un passé ténébreux et rempli de scènes cauchemardesques. La rêverie se transforme en souffrance personnelle. Par ailleurs, dans l'espace interne, comme la maison, se lit une thématique discrète de l'enfermement.

En effet, dans cette culture de l'espace, les espaces ne peuvent être considérés comme descriptibles que si les caractéristiques qu'on leur attribue sont représentatives d'une réalité. Ces traits relatifs à l'espace romanesque représentent l'espace réel par la *mimésis* descriptive. L'espace clos de *Li-annaka ḥabîbî* est en effet un espace réel.

[19] *Ibid*.
[20] *Ibid*.

Le traitement de cet espace romanesque dans *Li-annaka ḥabîbî* est tributaire, à vrai dire, du statut du narrateur. Car, c'est à travers l'œil du narrateur que l'univers romanesque est représenté dans sa globalité. Espace ouvert ou espace opaque dépendent étroitement de l'intervention du narrateur dans la représentation de l'espace fictif.

Le narrateur de *Li-annaka ḥabîbî,* ne se plonge pas dans le « détail inutile »[21] . Il semble que le choix de détail dans ce roman adhère à cette conception « *plus originale, plus moderne* » que l'on trouve chez Homan pour qui : « *le détail est l'élément subtile d'un « effet de réel » au service d'une autre mimésis…* ».

L'espace fermé représente l'état d'âme ou l'état psychologique du narrateur. Agoraphobe de nature, Moaḏ préfère l'espace fermé, qui lui inspire confiance. Il vivait chez sa mère et ne sortait guère. Arrivé à Peshawar, Moaḏ s'isole dans les grottes, ainsi que dans les souvenirs de Zaynab.

Cet espace clos n'est pas pour autant à l'abri des effets extradiégétiques. Les personnages sont habités par le bruissement. Cette image prend forme dès la première scène de l'hôpital, alors que le premier narrateur est extirpé de son repos par le bruit de l'alarme d'urgence.

Le décor naturel dans *Li-annaka ḥabîbî* est complété par le décor artificiel. Celui-ci est le monde des objets. Les techniques de la vision mettant ensemble le personnage, l'espace et les objets et pousse à réfléchir à cette coexistence romanesque des êtres, des objets et des lieux. Une relation triangulaire s'établit pour former les éléments actanciels du roman.

La description des objets a pour fonction de rapprocher le plus possible l'espace du roman de la réalité. A l'échelle du roman, nous nous apercevons que les objets sont témoins des conditions de vie des personnages.

Les composantes artificielles du décor naturel sont souvent « *émotionnalisées, subjectivées par des métaphores*»[22]. Dévoilé au fur et à mesure de la progression de l'action, l'espace monotone a besoin du décor qui le remplit. Le narrateur recourt subtilement aux objets. La description du décor et des objets est, à vrai dire, aussi bien

[21] Homan Philippe, *La Description littéraire*, Ed. Macula, Paris, 1991, p.9.
[22] Sramek, Jiri, *le rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras*, en ligne, p. 147.

fonctionnelle que poétique. Les métaphores embellissant le style, donnent aux objets une valeur symbolique au détriment parfois de leur portée fonctionnelle :

« في ركن الشرفة يتدلى قفص به عصفور صغير، كنت اتجنبه وأحيد عنه بناظري، كان قلبي يوجعني لرؤيته، أشفق لحاله وحيداً حبيساً في قفص لا تزيد مساحته عن نصف المثر، أقاوم رغبة تؤرقني لأطلق سراحه خفية وأحرره،..... داخل البيث ايضاً قطة رومية بيضاء كالثلج، لها عين خضراء والاخرى زرقاء..»[23].

Fiction et réalité sont deux univers différents. L'univers spatial d'artifices dans le roman *Li-annaka ḥabîbî*, interpelle le lecteur à plusieurs égards. Il est réaliste parce qu'il est perceptible et vraisemblable. Les objets qui remplissent l'espace peuvent devenir parfois plus importants que les personnages qui le peuplent.

Conclusion

Le rôle de l'espace est essentiellement de permettre à l'intrigue d'évoluer (séparation/rencontre, départ/retour). Il sert de décor à l'action. Il peut aussi renseigner sur l'époque et le milieu social. Il permet de révéler la psychologie des personnages.

L'espace du roman de Shatâ est foncièrement significatif : le Caire est l'espace du mouvement et représente les conditions de vie prolétariennes, par opposition à la Mecque, lieu religieux de référence, lieu de bien-être et du repos.

Le recours aux figures de styles de la spatialité physique et de la spatialité fictive, renvoie à la faculté de la romancière de les maîtriser et à son choix du lexique de l'espace.

Le rôle de l'arrière-plan (Arabie Saoudite/Égypte) est emblématique. Il permet une adhésion à la situation psychologique de l'action directe. La majeure partie de cet espace n'est peut-être ni perçue, ni imaginée, mais elle est supposée. Quand l'espace réel prend une position secondaire, le décor naturel et les objets décrits complètent ce manque.

[23]Shatâ, p. 87. Traduction : « *A l'angle du balco, il y avait une cage de moins d'un demi mètre, pendue et dans laquelle un petit oiseau seul. Je l''évitais de regards car je compatissais avec son emprisonnement. Je résistais à cet envie de le libérer à l'insu de tous. Dans cette maison, il y avait aussi un chat romain blanc comme neige, il avait un oeil vert et l'autre bleu…* »

Mais ce que l'espace semble perdre parfois en signification directe, il le regagne en signification symbolique : le désert a plusieurs représentations symboliques. Les espaces d'aventure, de départ sont fort présents : l'Afghanistan présente une terre de souffrance physique et d'aventure. Le Caire constitue un cadre mouvementé, associé au bruissement de la vie, par opposition à la Mecque, terre du repos.

Chez Shatâ, nous avons constaté une certaine tendance à l'objectivité de l'espace réel. Ainsi le cadre spatial n'est-il pas vide, mais parsemé d'indices et de signes qui décorent d'une part les lieux, et conditionnent d'autre part le lecteur à un certain type d'interprétation. Aussi s'établit-il une relation entre personnage et espace.

Le lexique binaire de l'espace (clos/ouvert) sert à mettre en relief les personnalités des personnages en divergence. Outre les souvenirs, les rêves semblent omniprésents dans le roman à des degrés différents chez les personnages, et constituent un univers spatial fictif. Zaher (le père de Moaḏ) a réussi à réaliser son rêve (avoir un fils), ne serait-ce qu'à court terme, avant de mourir d'une crise cardiaque. Moaḏ s'est guéri de ses blessures et est reparti retrouver sa bien-aimée qu'il avait quittée sur des soupçons de trahison (car son état psychologique, voire sa mère l'oppressent). Zaynab a eu la fille dont elle rêvait.

Enfin, *Li-annaka ḥabîbî* est un espace de rêverie et d'onirisme littéraire où le lecteur est libre de choisir son thème favori : le voyage, l'amour, les rêves, les souvenirs, l'aventure ou les questions sociales.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, 3e édition, Presse universitaire de France, 1957-1961. Version numérique mise en ligne par Daniel Boulognon, professeur de philosophie en France, 266 p.
- Blanchot, Maurice, L'espace littéraire, Paris, éd. Gallimard, 1955, 153 p
- Bourneuf, Roland, Ouellet, Réal, *L'Univers du roman,* Paris, Presses universitaires de France, collection SUP, 1972, 232 p.
- Butor, Michel, *L'espace du roman*, Essais sur le roman, Paris, col « idée », 2006, 184 p.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, Paris, 1993, 536 p.
- Goody, Jack, *La Raison graphique*, trad. Jean Bazin et Alban Bensa, Les Edit. de Minuit, Paris, 1985, 274 p.
- Hallaq, Boutros, « Présentation, *Espace et littérature dans le roman et le théâtre arabes* », in *La Poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne,* sous la direction de Boutros Hallaq, presse Sorbonne Nouvelle, p. (9-15), 225 p.
- Homan Philippe, La Description littéraire, Ed. Macula, Paris, 1991.
- Kaufmante, Marie-Eugénie, Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva, Ed. Casa De Velazquez, 2010. 593 p.
- Pioffet, Marie-Christine, (avec la collaboration de Sara Cotelli pour le chapitre IV), *Espaces lointains, espaces rêvés dans la fiction romanesque du Grand Siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, collection « Imago Mundi », 2007, p. 285 p.
- Raimond, Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin Editeur, Paris, 2011, 410 p.

Articles en ligne

- Laliberté, Hélène, *Pour une méthode d'analyse de l'espace dans les textes dramatiques*, L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 23, 1998, mis en ligne 02/04, p.133-145, http://id.erudit.org/iderudit/041350ar