



**Université Mohamed Khider de Biskra**

Faculté des Lettres et des Langues  
Département des Lettres et des Langues Étrangères  
Filière de Français

**ÉCRITURE FRAGMENTAIRE  
ET MODERNITÉ TEXTUELLE  
DANS *PUISQUE MON CŒUR  
EST MORT* DE MAÏSSA BEY**

Mémoire élaboré en vue d'obtenir le diplôme de Master  
Option : Langues, littératures et cultures d'expression française

Présenté par : Kessai Zineb

Sous la direction de : Mme. Benzid Aziza

Année académique : 2015/2016

## **TABLES DES MATIÈRES :**

Remerciements.....	03
Dédicace.....	04
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>07</b>
<b>CHAPITRE I : L'écriture fragmentaire : une oscillation entre les genres.....</b>	<b>12</b>
<b>I.1. Le fragmentaire: d'une pensée à une éthique.....</b>	<b>13</b>
<b>I.1.1.Au départ était la philosophie.....</b>	<b>13</b>
<b>I.1.2.Le fragment comme création littéraire.....</b>	<b>18</b>
<b>I.2.L'écriture fragmentaire : une notion en débat.....</b>	<b>22</b>
<b>I.2.1 Le fragment.....</b>	<b>22</b>
<b>I.2.2. Fragment ou fragmentaire ? .....</b>	<b>24</b>
<b>I-3.Le fragmentaire dans le genre : une notion caduque .....</b>	<b>26</b>
<b>I.3.1.Du roman au journal intime ou quand l'un abolie l'autre.....</b>	<b>26</b>
<b>I.3.2.Hybridité générique : prose ou poésie .....</b>	<b>32</b>
<b>CHAPITRE II : <i>Puisque mon cœur est mort</i> : le roman de l'éclatement.....</b>	<b>36</b>
<b>II.2.L'éclatement du temps .....</b>	<b>37</b>
<b>II.2.1.la temporalité romanesque .....</b>	<b>37</b>
<b>II.2.2.les jeux chronologiques : discontinuité et spirauté .....</b>	<b>39</b>
<b>II.2.L'éclatement de l'espace .....</b>	<b>45</b>

II.2.1. la spatialité romanesque .....	45
II.2.2. <i>Puisque mon cœur est mort</i> : un brouillement spatial .....	48
II.3. La désordonnance de la narration.....	54
II.3. 1. La déchronologie de la narration .....	54
II.3. 2. La brièveté de la forme.....	59
CONCLUSION.....	63
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES .....	66
RÉSUMÉS .....	73

# INTRODUCTION

Depuis son invention<sup>1</sup>, l'écriture a toujours entrepris des rapports très étroits avec l'histoire de l'humanité. Considérée comme, non seulement, un moyen servant à représenter le monde qui entoure l'être humain mais aussi comme un système scripturaire permettant d'exprimer sa vision du monde et réciproquement sa pensée, l'écriture n'a pu échapper aux mouvances et aux turbulences de l'histoire de l'humanité, relevant ainsi, des interrogations quant à la forme la mieux adaptée pour transcrire la pensée et l'expérience humaine.

De l'ère classique, dont l'écriture était une vraie rupture avec celle du moyen âge, que ce soit dans les thèmes que dans la forme soignée allant jusqu'à la perfection, estimée comme «*un signe décoratif sans épaisseur et sans responsabilité*<sup>2</sup>», aux temps modernes où la littérature est soumise à une théorisation sans précédent, l'écriture littéraire est passée par plusieurs bouleversements atteignant sa forme.

Dans *Le plaisir du texte*, Barthes révèle que le plaisir ressenti par l'auteur lors de la rédaction de son œuvre peut l'amener à faire éclater la forme de son écriture ; un délire affectant tous les aspects de cette dernière, rompant ainsi avec toutes les normes qui régissaient l'écriture traditionnelle « *Comment l'acte d'écrire peut procurer à l'écrivain une jouissance d'ordre esthétique capable de conduire au délire de la forme, car l'écriture est le lieu où se déploie l'expérience profonde de la liberté*<sup>3</sup> » ; une rupture qui donnera naissance à diverses formes d'écriture.

---

<sup>1</sup> L'écriture est née, selon une légende, d'un conflit opposant deux rois sumériens. Enmerkar, le roi d'Uruk voulant soumettre la cité du roi Aratta à son autorité envoie à maintes reprises des messagers et des présents à ce dernier. Mais le roi Aratta, sachant qu'accepter les cadeaux de son rival serait se mettre en position de soumission symbolique, les refusa à chaque fois. Après plusieurs tentatives infructueuses, Enmerkar envoie un message écrit sur un morceau de bois, inventant ainsi l'écriture. Pour prendre connaissance du message, le seigneur d'Arrata était obligé de prendre dans ses mains la tablette et par ce geste, il a accepté involontairement sa soumission et celle de son peuple.

<sup>2</sup> BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Paris, 2004, p.10.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, 1973, Editions du Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 2004, p.10.

Au centre de ces nouvelles formes d'écriture littéraires se trouve l'écriture fragmentaire qui rompt avec le *récit-fleuve* linéairement compact des écrits traditionnels. Elle est venue pour satisfaire les besoins des écrivains qui n'ont pas trouvé dans les formes traditionnelles un moyen pour traduire leurs états d'âmes et leurs pensées devant un monde moderne morcelé, disloqué et une vie dont les aspects sont désordonnés et incohérents. Ce type d'écriture marquant les œuvres de maints écrivains de ces dernières années, remet en question la forme traditionnelle de l'écriture romanesque et exprime en même temps une interrogation philosophique et poétique.

Cette subversion des normes régissant l'écriture romanesque traditionnelle et qui fait la spécificité de l'écriture fragmentaire se traduit par une écriture dont les traits pertinents sont l'oscillation entre les genres, l'interruption et la brisure de la narration, la brièveté et la non clôture du discours et l'éclatement de l'espace et du temps. Une écriture qui n'est pas associée à un genre bien particulier, mais bien au contraire, elle a envahi tous les genres littéraires : roman, poésie, essai...etc. Devenant, ainsi, une revendication des écrivains contemporains.

Les écrivains algériens d'expression française plus que tous autres écrivains ont été influencés par ces nouvelles formes d'écriture. Car, affectés par la période sanglante qu'a connue le pays durant les années 90, ils ont trouvé dans ce genre d'écriture un moyen leur permettant d'exprimer leurs sentiments et leurs blessures et de peindre un témoignage sur la tragédie algérienne de cette décennie noire.

Parmi ces auteurs, nous citerons l'écrivaine algérienne Maïssa Bey dont la plupart des écrits s'inspirent des événements réels dont elle a été témoin et retracent l'horreur subit par son pays durant cette sanglante époque, mettant

ainsi en exergue, son devoir de raconter et de témoigner sur ce triste vécu car pour elle : « *la volonté d'aller au-delà était plus forte. Il fallait que ce soit dit*<sup>4</sup> ».

Son roman *Puisque mon cœur est mort*, paru aux éditions Barzakh en 2010, illustre l'écriture fragmentaire que l'écrivaine a adoptée pour rendre compte de cette réalité contemporaine, en retraçant l'histoire de plusieurs femmes algériennes affectées par l'atrocité des événements sanglants de cette décennie noire : « *Les femmes dont je parle dans ce roman ont été condamnées à une double peine, d'abord par l'indifférence qu'on affiche à leur égard et ensuite par l'oubli. Je les ai rencontrées. Certaines tombent dans la folie. La question qui s'est imposé à moi est, ai-je le droit de m'accaparer leur histoires?*<sup>5</sup> »

A travers l'intitulé de notre recherche « *Écriture fragmentaire et modernité textuelle dans *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey* », nous essayerons de déceler toutes les manifestations du fragmentaire présentes dans cette œuvre.

Aussi, cette recherche tentera de répondre à la problématique suivante : pourquoi Maïssa Bey a-t-elle choisi la subversion de l'écriture traditionnelle par l'écriture fragmentaire ? Et comment cette modernité textuelle se manifeste – telle dans cette œuvre ?

Suite à ces interrogations, nous nous trouvons face à deux hypothèses : D'abord, le fragmentaire serait constitutive de l'écriture romanesque de Maïssa Bey. Ensuite, l'écriture fragmentaire serait le moyen le plus approprié pour exprimer toutes les émotions du personnage narrateur.

Notre objectif, par le biais de cette étude, est de montrer que l'écriture fragmentaire chez Maïssa Bey participerait à l'innovation sur le plan formel et narratif pour en créer un texte littéraire moderne.

---

<sup>4</sup> O, Hind, *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey « *L'écriture m'a sauvée de la déraison* », En ligne, Disponible sur : [www.lexpressiondz.com/article/0/0-0-0/86697.html](http://www.lexpressiondz.com/article/0/0-0-0/86697.html)

<sup>5</sup> Ibid.

Pour atteindre notre objectif, une approche poétique s'impose en faisant appel à la narratologie pour pouvoir cerner les modalités de l'écriture fragmentaire romanesque de Maïssa Bey dans *Puisque mon cœur est mort*.

Notre recherche s'articule autour de deux chapitres. Dans un premier temps, et à travers le premier chapitre intitulé *L'écriture fragmentaire : une oscillation entre les genres*, nous proposons une étude conceptuelle du fragmentaire à travers laquelle nous essayerons de mettre l'accent sur la genèse de cette notion comme réflexion philosophique ainsi que sa transition dans la littérature comme procédé de création littéraire. Puis, nous tenterons de donner les différentes acceptions de cette notion et les diverses notions clés qui s'en rattachent. Et enfin, notre étude s'ouvrira sur la question du genre et précisément sur l'oscillation entre prose et poésie, roman et journal dans cette œuvre.

Dans un deuxième temps, et par le biais du second chapitre, dont l'intitulé est *Puisque mon cœur est mort : le roman de l'éclatement*, nous essayerons de scruter les procédés de la pratique du fragment dans cette œuvre en dégagant, d'abord, sa structure temporelle à fin de mettre en exergue la notion d'éclatement du temps dans ce roman. Ensuite, nous tenterons de cerner l'espace romanesque dans le roman de Maïssa Bey pour mettre l'accent sur le caractère confus et brouillé de cette spatialité romanesque. Enfin, pour mettre en exergue l'effet de morcellement existant au sein de cette œuvre, nous tâcherons de mettre en lumière la désordonnance de la narration de cette dernière ainsi que tous les éléments textuels marquant explicitement la fragmentation de ce roman et rehaussant sa structure éclatée.

Notre étude se veut comme tentative d'approcher l'écriture romanesque de Maïssa Bey à travers *Puisque mon cœur est mort* pour aller au devant de la modernité textuelle afin de créer une nouvelle perception de la littérature.

# CHAPITRE I :

## L'écriture fragmentaire : une oscillation entre les genres.

« *La fragmentation est l'âme de l'art.* » Pascal Quignard

Partant de l'idée de l'éclatement formel, qu'a connu l'écriture littéraire à travers les époques, il s'agit dans ce chapitre d'aborder l'une des manifestations de cette brisure de la forme d'écriture qui est le fragmentaire. Cette notion polémique a attisé la passion et l'intérêt de maints critiques et chercheurs littéraires spécifiquement ces dernières décennies. Dans cette première partie de notre travail, nous allons mettre l'accent sur la genèse de la notion du fragmentaire comme réflexion philosophique, examiner sa transition dans la littérature comme procédé de création littéraire, ainsi que de donner les différentes acceptions de cette notion.

## **I. 1. LE FRAGMENTAIRE: d'une pensée à une éthique**

### **I.1.1 Au départ était la philosophie :**

Avant de débiter sur la notion du fragmentaire et de tracer sa généalogie, nous allons, en premier lieu, essayer de répondre à une question qui a été constamment rencontrée lors de la réalisation de cette recherche : qu'est ce que l'écriture fragmentaire ?

L'écriture fragmentaire est avant tout une forme d'écriture qui rejette les procédés préconisés du roman traditionnel, voire la forme, la linéarité du discours, la chronologie et la spatio-temporalité. Ces derniers ne sont plus capables de représenter la conception de l'homme et sa vision du monde.

Elle préconise l'inachèvement de l'œuvre et son ouverture, la discontinuité narrative et la brisure temporelle et spatiale, enfin tout ce qui constitue l'apanage du roman traditionnel. Elle prône la brièveté du texte et subséquemment sa circularité et se veut comme emblème de modernité voire une mise en œuvre d'une pensée moderne, ouverte émergeant de l'ambiguïté, de l'incertitude et de la perte de confiance dans le système.

*Entrer dans le fragmentaire, c'est renoncer à imiter, c'est renverser ce qui serait préalable à l'œuvre (l'harmonie, le beau, le vers, la forme, le canon, etc.). Le geste artistique se pose alors comme point de départ et d'arrivée, en dehors de toute téléologie. L'idée même de l'œuvre achevée, de l'achèvement comme prémisses de l'œuvre est déplacée. Au contraire, le fragmentaire expérimente l'incertitude, postule un renversement: l'œuvre déjà terminée avant tout commencement explose<sup>1</sup>.*

Dès lors, et afin de bien appréhender la notion du fragmentaire, nous sommes contraints de scruter la naissance de cette notion comme réflexion et pensée philosophique avant de se pencher sur les manifestations de cette pensée fragmentaire dans le domaine littéraire.

Nous ne pouvons ignorer que les rapports entre littérature et philosophie sont très étroits et révèlent une certaine tension ; dans la Grèce antique Platon a banni ces « menteurs » de poètes de sa république idéale, car le poète était considéré comme « l'Autre » du philosophe, représentant l'émotion et non pas la raison, l'inspiration et non pas le savoir. La philosophie était placée sur un piédestal que la littérature ne pouvait atteindre, elle se vantait de représenter le savoir et la raison: facultés supérieures à l'inspiration et à l'émotion.

Vers la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, la tension entre la philosophie et la littérature commence à se dissiper ; d'une part la revalorisation de la littérature se manifeste par l'émergence, en Europe, de nouvelles formes d'écriture, défiant la philosophie traditionnelle et s'emparant de thématiques auparavant réservées à la seule philosophie, et d'autre part, beaucoup de philosophes ont donné à la philosophie une fonction artistique, particulièrement les philosophes allemands Schelling, Novalis et Schopenhauer.

---

<sup>1</sup> RONGIER, Sébastien, *La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire*, En ligne, disponible sur : [sebastienrongier.net/article55.htm](http://sebastienrongier.net/article55.htm)

Il faut souligner qu'à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, il s'est produit une remise en cause radicale de la notion de totalité, de l'art, de la beauté et de l'harmonie. Cette reconsidération s'est manifestée dans la pensée spéculative humaine qui s'est trouvée face à un monde où la barbarie, la violence et le désastre sont devenus l'âme même de cette pensée.

C'est avec les romantismes allemands du groupe d'Iéna, appelé aussi le cercle d'Iéna, et de l'Athenäum que s'est constituée une certaine poétique du fragment ; l'esprit permet à l'homme de s'ouvrir à l'infini et d'accéder à la liberté par le biais de l'écriture en fragment qui sauvegarde le mieux la liberté de l'artiste et qui serait « *une figure paradoxale d'un idéal communautaire et visant à une totalité sans système*<sup>2</sup> ».

Ainsi, pour les romantiques allemands, la fragmentation concerne non seulement la forme mais aussi la relation au monde en s'instituant entant que coupure, écart, voire même spiritualité et délivrance, leur pensée résume le sens de l'entreprise en fragment comme « *une représentation inachevée de la complétude. Le fragment marque aussi l'achèvement de l'incomplétude*<sup>3</sup> »

Le philosophe allemand Nietzsche, estime que l'écriture fragmentaire est le seul moyen pour traduire les fragments qui constituent la vie et affirme que « *son regard ne voit que "des débris, fragments, hasards horribles" qui exigent la pratique de l'écriture fragmentaire nécessaire à exprimer la différence d'un monde multiple et chaotique*<sup>4</sup> »

Nietzsche voit dans le fragment une manière de traduire sa pensée, une pensée réduisant le monde en un texte qui ne peut être transcrit qu'avec le

---

<sup>2</sup> CHARLES, Daniel, OSTER, Daniel, *FRAGMENT (Littérature et musique)*, encyclopédie Universalis, 2012.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> BARROSO, Henrique, *Glas et la question de l'écriture fragmentaire chez Jacques Derrida*, Mémoire de MASTER, Université de McGill Montréal, 1991, p.27.

fragmentaire pour briser la conception traditionnelle de L'homme, de Dieu, de l'Univers et du logos.

*Si le monde décrit par Nietzsche est un texte, ouvert à une infinité de lectures, l'écriture qui le constitue n'est pas faite simplement de signes linguistiques. Faire du monde un texte ne signifie pas ici réduire l'Être au langage, mais fissurer durablement la continuité qui a longtemps régi la pensée de Dieu comme Unité, de l'Homme comme gardien de l'Unité, de l'Univers comme Cosmos, et du Logos comme totalité du sens<sup>5</sup>.*

De ce fait, la pensée nietzschéenne met en exergue la discontinuité, la césure, l'espace blanc et donne de la force au fragment. Cette force fragmentaire réside dans l'espacement, l'extériorité et la discontinuité inexistantes dans le discours philosophique occidental, un discours dont les caractéristiques étaient l'ininterromption, la continuité spatiale et temporelle, sans heurts et sans conflits.

La pensée nietzschéenne, avec son style d'exposition fragmentaire, influencea nombres de penseurs, critiques et écrivains contemporains tels que Maurice Blanchot, Derrida, Cioran, Barthes et bien d'autres.

Le philosophe et romancier français Maurice Blanchot considère que les mouvements violents de l'Histoire ainsi que les atrocités des guerres notamment la Deuxième Guerre mondiale imposent un autre mode d'écriture qui va à l'encontre de l'écriture traditionnelle, ce qu'il nomme « l'exigence fragmentaire » :

*L'exigence fragmentaire répond à ce que Sarraute a nommé, en 1956 dans un essai du même nom, « l'ère du soupçon<sup>20</sup> ». Chez Blanchot, ce soupçon est à la fois éthique et poétique, et peut se lire, entre autres choses, comme une réaction aux horreurs de la Deuxième Guerre mondiale. Le fragmentaire, pour certains écrivains de l'après-guerre (Celan ou Semprun, par exemple), marque une impossibilité à dire la Shoah, à*

---

<sup>5</sup> ANTONIOLI, Manola, *Nietzsche et Blanchot : parole de fragment*, En ligne, disponible sur : [books.openedition.org/pupo/1109?lan](http://books.openedition.org/pupo/1109?lan)

*transposer sur le plan littéraire ce qui semble au-delà du représentable<sup>6</sup>.*

L'écriture fragmentaire de Blanchot est une esthétique nécessaire devant un monde, un temps, où les certitudes sont révolues. Le fragmentaire apparaît comme un langage autre associé au N(n)eutre, qui ouvre la parole à une autre temporalité et qui déroge du logos. Le propre de cette écriture blanchotienne est dans l'utilisation d'un langage décousu et des fragments qui s'opposent, cherchant la vérité par la contradiction.

Aussi, pour le philosophe français Jacques Derrida, la pensée fragmentaire se reflète dans le concept de déconstruction qui distingue ses œuvres remettant, ainsi, en question la forme traditionnelle de l'œuvre, sa linéarité et la clôture du discours :

*Tout au long d'une cinquantaine d'ouvrages, Jacques Derrida n'a cessé de remettre en question la forme traditionnelle du livre, rêve de l'unité et de la totalité du discours clos sur lui-même. Sa redéfinition de l'écriture passe d'abord par une interrogation sur le trajet du sens. La linéarité, l'univocité, les gages référentiels qui caractérisent celui-ci et qui constituent les garanties traditionnelles de la compréhension se voient retravaillés<sup>7</sup>*

Quant au philosophe et écrivain français Emil Michel Cioran, la pensée fragmentaire ne saurait être que le propre reflet de la vie avec tout ses aspects désordonnés et incohérents à l'encontre de la pensée traditionnelle, linéaire et cohérente « *La pensée brisée, fragmentaire a tout le décousu de la vie ; alors que l'autre, la cohérente, ne respecte que ses propres lois et ne condescendrait jamais à refléter la vie, encore moins à pactiser avec elle* <sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> MAGALI, Riva, *Une littérature sous tension Poétique du fragmentaire dans l'œuvre de Pierre Michon*, Mémoire en vue de l'obtention du grade du M.A, Université de Montréal, 2012, p.11.

<sup>7</sup> MALABOU, Catherine, *Derrida Jacques (1930-2004)*, encyclopédie Universalis, 2012.

<sup>8</sup> CIORAN, Emil Michel, *Cahier*, cité par ASTIER, Ingrid, « L'écriture fragmentaire chez Cioran traversée solitaire d'un élégiaque », *Alkemie Revue semestrielle de littérature et philosophie*, N°2, Novembre 2008, p.73.

Cette pensée cioranienne voit dans l'écriture fragmentaire le seul mode capable de traduire non seulement la conception du philosophe de la vie, mais aussi sa nature la plus intime, voire même son être. D'ailleurs, ce mode d'écriture est pour lui consubstantiel « *Le fragment est mon mode naturel d'expression, d'être. Je suis né pour le fragment. Le système en revanche est mon esclavage, ma mort spirituelle. Le système est tyrannie, asphyxie, impasse.* »

## I.2. Le fragment comme création littéraire :

Ainsi, et après avoir donné un aperçu sur la conception philosophique du fragment, nous allons tenter de tracer brièvement l'histoire du fragmentaire comme création littéraire durant les siècles. Il est à noter que ce mode d'écriture a marqué les écrits de l'humanité depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. L'histoire littéraire comprend plusieurs œuvres dites fragmentaires.

Au VI<sup>ème</sup> siècle av. J.-C *Les fragments* du philosophe grec Héraclite, estimés à cent trente six, sont considérés comme l'origine de l'écriture fragmentaire, Héraclite « *demeure une source vive de l'écriture fragmentaire* »<sup>10</sup>. Ses œuvres sont considérées comme un accomplissement exemplaire de cette écriture avec maints genres ; aphorismes, apophtegmes, citations...etc.

Les réflexions sur le monde et l'homme qui ont marqué le XVI<sup>ème</sup> siècle ont été transcrites, pour la plus part, à travers des formes fragmentées ; maximes, aphorismes, sentences...etc. *Les Essais* de Montaigne publiées entre 1580 et 1588 marquent le début d'un nouveau genre qui repose sur la fragmentation. Un autre contemporain de Montaigne, Rabelais présente une œuvre en tourbillon qui allie le sérieux et le comique, le discours savant et la pensée populaire.

Beaucoup d'écrivains durant le XVII<sup>ème</sup> siècle, adoptent ce mode d'écriture : Les *Pensées* de Pascal sont un ensemble de fragments dont vingt sept

---

<sup>9</sup> Ibid, p.75.

<sup>10</sup> GARRIGUES, Pierre, *Poétique du fragment*, Klincksieck Editions, 1995, P.63.

liasses sont classés et trente quatre autres sont non classés. D'autres exemples comme les *Maximes* de La Rochefoucauld éditées en 1665 et dont le vrai titre est *Réflexions ou sentences et maximes morales*, ainsi que les *Caractères* de La Bruyère édités en 1688 qui expriment « *une pratique du fragment [...] et participent de cette logique du discontinu*<sup>11</sup> ». Cette œuvre, bien qu'elle ne soit antérieure aux œuvres citées précédemment, est considérée comme fondatrice de genre « *Il passe pour le premier à avoir composé de façon systématique un livre sous forme fragmentaire*<sup>12</sup>. »

Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, les écrivains Diderot, Rousseau ainsi que Sade ont opté pour cette écriture en fragments pour s'élever contre l'écriture et l'esprit du siècle précédent à travers *l'autobiographie* de Rousseau, *l'ironie* de Diderot et la *subversion philosophique* de Sade. Leurs œuvres montrent du discontinu, de l'inachèvement et du chaotique.

A partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, il y a une remise en question de la place de l'homme dans l'univers, suite à plusieurs facteurs tel que le progrès scientifique ainsi que les révolutions bouleversants les régimes royaux (la révolution française). Cette remise en question affectant le mode de pensée s'est répercutée dans les procédés d'écriture contemporaine. Les romantiques allemands du groupe d'Iéna et par le biais de leurs publications dans la revue littéraire l'Athenäum fondé par les frères Schlegel, seront les premiers à pratiquer cette écriture pour exprimer toutes les mutations de la vie et à « *envisager cette question du fragment comme un enjeu esthétique déterminant pour penser les bouleversements et explorer les changements du monde* »<sup>13</sup>. Pensons à Friedrich Von Schlegel qui est considéré comme le grand théoricien du fragment. Son contemporain, l'essayiste français, Joseph Joubert dans ses *Carnets* pratique une fragmentation qui se caractérise par

---

<sup>11</sup> ARON Paul, SAINT-JACQUES Dennis, VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Edition PUF, Paris 2002, p. 249.

<sup>12</sup> QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard du fragment. Essai sur Jean de la Bruyère*, cité dans, BALLEZ-BAZ, Thibault, *Déliaison liée, liaison déliée: le discontinu dans les romans de Pascal Quignard*, p.17.

<sup>13</sup> RONGIER, Sébastien, *La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire*, En ligne, disponible sur : [sebastienrongier.net/article55.htm](http://sebastienrongier.net/article55.htm)

un rythme discontinu et une « hybridation générique entre le recueil de maximes et de réflexions issues de la tradition moraliste<sup>14</sup>. » Mais l'œuvre fragmentaire par excellence est celle de l'écrivain Alfred Jarry *Les minutes de sable mémorial* (1894), considérée comme « véritable œuvre fragmentaire, a l'ambition de 'Faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots' [...] il s'agit d'un livre qui crée l'emboîtement des textes qui seront plus tard développés. Un véritable carrefour qui distribue le sens<sup>15</sup>. »

Le XX<sup>ème</sup> siècle est marqué par l'écriture en fragment ; le cas de Proust est illustratif, car pour la réalisation de son œuvre *À la recherche du temps perdu*, il procéda en fragments. Cette œuvre composée de sept tomes, dont chacun fait partie d'un seul roman comptant au moment de la mort de Proust quatre parties publiées suivies de trois posthumes publiés plus tard, reflète l'effet gigogne de l'écriture fragmentaire indiquant des fortes imbrications, or certains fragments de cet ensemble *La recherche du temps perdu* sont à leur tour un tout comportant d'autres fragments qui donneront naissance à d'autres parties ; *Du côté de chez Swann* faisant partie de *la recherche* engendre *A l'ombre des jeunes filles* qui à son tour donnera *Sodome et Gomorrhe*, *La Prisonnière* et *La Fugitive*. Aussi le dernier volume *Le Temps retrouvé* est un livre fragmentaire dont « la plupart des passages semblent juxtaposés, sans logique chronologique évidente, avec parfois des incohérences<sup>16</sup> ».

Un autre écrivain de ce siècle, Paul Valéry, qui de 1908 à 1921, essaya de rassembler dans des *Cahiers* plusieurs rubriques et différentes thématiques. Cette œuvre avec son style fragmentaire alliant des formes diverses allant de la maxime jusqu'à l'expression parfaite du désordre de la pensée se distingue d'une œuvre achevée.

---

<sup>14</sup> MONCELET, Christian, *Désir d'aphorismes: études*, p.121, En ligne, disponible sur : <https://books.google.dz/books?isbn=2909880362>

<sup>15</sup> RIPOLL Ricard, *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, En ligne, disponible sur : <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/271/239> p.14.

<sup>16</sup> MASSONET, Stéphane, *Écrire la fin d'un monde*, En ligne, disponible sur : [https:// www.fabula.org/acta/document9488.php](https://www.fabula.org/acta/document9488.php)

Mais, le vrai regain de l'écriture fragmentaire durant ce siècle réside dans la crise des valeurs survenue suite aux deux Guerres mondiales et avec l'avènement du dadaïsme puis le surréalisme, qui ont bouleversé les formes d'écriture traditionnelle en utilisant plusieurs techniques telle que le collage, le cut-up<sup>17</sup> créant ainsi une rupture avec les représentations connues :

*Le collage, le poème dadaïste, certains jeux surréalistes, ou encore le cut-up selon Burroughs, visent chacun à déterritorialiser (selon le mot de Gilles Deleuze), à briser les représentations connues, en même temps qu'ils tendent à figurer le lieu commun, le non-individuel, la mise entre parenthèses de l'auteur. L'utilisation du multilinguisme, des collages polyculturels, chez Joyce ou chez Pound, relève encore de cette « exigence fragmentaire » (Blanchot) qui fait voir tout à la fois que le fragment est lié au désastre et que ce désastre ne s'accomplira pas vraiment dans l'unité de l'œuvre<sup>18</sup>.*

En outre, l'écriture fragmentaire a connu son apogée durant les années soixante et soixante dix, une période où la littérature a été soumise à une grande théorisation avec le structuralisme et le nouveau roman, que ce soit dans le domaine pratique ou dans le domaine théorique avec les œuvres de Maurice Blanchot, Roland Barthes, Emile Cioran et bien d'autres écrivains qui ont trouvé dans le fragmentaire un mode d'écriture mettant l'accent sur la rupture et la brisure, non seulement avec la tradition romanesque mais aussi avec la pensée contemporaine. Ainsi, l'écriture fragmentaire se veut comme subversion de toute tradition littéraire et se réclame comme emblème de modernité :

*Au moment où, sur la scène littéraire et philosophique française de la fin des années soixante-dix, on entreprend une théorisation parfois exaspérée de l'écriture et de son sujet, au moment où les conceptions du sujet, de l'œuvre et du genre subissent une nouvelle poussée, une nouvelle crise de valeurs, c'est la question de l'exigence fragmentaire qui reformule, encore une fois, la question du sujet de/ dans la littérature, telle qu'elle fut inaugurée par le romantisme théorique d'Iéna : il y a dans le fragment quelque chose qui nous incite fortement à l'interpréter comme un symptôme, un signe évident*

---

<sup>17</sup> Le cut-up est une technique qui consiste à découper un texte original en fragments aléatoires puis ceux-ci sont réarrangés pour produire un texte nouveau.

<sup>18</sup> CHARLES, Daniel, OSTIER, Daniel, Op.cit.

*et parlant de cette crise. En fait, le fragment ne fait pas que rendre manifeste une certaine crise, il est, de façon plus significative, la mise en acte de cette crise de la critique<sup>19</sup>.*

## I.2. L'ÉCRITURE FRAGMENTAIRE: une notion en débat.

### I.2.1. Le fragment :

D'après certains critiques littéraires qui se sont penchés sur l'écriture fragmentaire, le concept de fragment se heurte à un obstacle d'ordre définitionnel, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy mettent l'accent sur cette difficulté quand ils précisent que « *C'est de la pratique des fragments qu'il faut repartir pour tenter de saisir la nature et l'enjeu du fragment<sup>20</sup>.* »

Pour essayer d'estomper cet obstacle, nous allons tenter de se pencher sur les diverses définitions proposées de cette notion. *Le grand Robert* définit le fragment comme « 1. *Morceau d'une chose matérielle qui a été cassée, brisée.* 2. (1636). *Partie (d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou n'a pas été composé).* (1690) *Partie extraite (d'une œuvre, d'un texte).* 3. (1868). *(abstrait) Partie<sup>21</sup>.* » Alain Mantadon quant à lui retourne aux origines du mot pour mieux cerner cette notion, il définit le fragment comme:

*Le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de frango : briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, lianéantir. En grec, c'est le Klasma, l'apoklasma,*

---

<sup>19</sup> MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Editions Hurtubise, Montréal, 1989, p 29-30

<sup>20</sup> BALLEST-BAZ, Thibault, *Déliation liée, liaison déliée: le discontinu dans les romans de Pascal Quignard*, p.14.

<sup>21</sup> ROBERT, Paul, *Le nouveau Petit Robert*, Edition Millésime, Paris, 2009, p.123.

*l'apospasma, ictdde tiré violemment. Le spasmos vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui disloque<sup>22</sup>.*

Pour le dictionnaire de la littérature le terme *fragment* possède trois sens, le premier est celui d'un résidu d'un texte ou d'une œuvre perdue, le deuxième est celui d'un extrait tiré volontairement d'un livre et le troisième sens est celui d'un genre littéraire.

*Au sens premier, le fragment est ce qui reste d'un ouvrage ancien, résidu d'une totalité que les hasards de l'histoire nous ont fait parvenir. En ce sens, il constitue un témoignage du passé qu'il aide à comprendre et à reconstituer. On peut également le définir comme un extrait, tiré de manière volontaire, d'un livre, d'un discours. Cependant, en un troisième sens du terme il désigne une sorte de genre, car s'est développée très tôt une esthétique du fragment où celui-ci est considéré pour lui-même, sans référence à une organisation englobante. En ce sens, il est parfois devenu un emblème de modernité<sup>23</sup>*

Aussi, selon Michel Gailliard, la théorie littéraire a catalogué quatre-vingt-treize formes brèves d'écriture auxquelles peuvent se prêter la définition et le concept de fragment ; ce sont, entre autres: l'adage (proverbe), le witz(allemand), les criaileries (plaintes, récriminations), la gnomè (sentence des anciens sages et philosophes grecs), la remarque (ouvrages didactiques au XVIIe siècle), la devinette, l'impromptu (petite pièce ou poésie composée sur-le-champ), l'oracle, le slogan et le haïku japonais.

Au regard de l'histoire littéraire et philosophique, il est difficile de rendre une définition univoque du fragment, ne serait-ce que par sa nature et ses multiples manifestations, sa diversité stylistique et les variations historiques et sociales dans lesquelles il s'inscrit.

---

<sup>22</sup> MONTANDON Alain, *Les formes brèves*, Hachette, Paris, 1992, p.77.

<sup>23</sup> ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, Op.cit, p. 248.

Dès lors, Ginette Michaud, dans *Lire le fragment*, débat longuement sur cette difficulté de définir le fragment, il demeure un objet insaisissable qui ne s'apprête à aucune définition totalisante car « *le fragment n'est pour nous ni forme, ni partie, ni genre, ni fétiche, ni morceau détaché, ni maxime, ni aphorisme, ni détail, ni ruiné*<sup>24</sup> ».

Néanmoins, s'il est ardu de définir le fragment, il est toutefois marqué par le trait de l'inachèvement qui le permet de le distinguer des autres formes brèves qui expriment un total achèvement telles que la sentence (pensée exprimée d'une manière dogmatique et littéraire), la maxime (qui énonce une règle morale ou une vérité présentée comme générale), ou l'aphorisme ( formule ou prescription, qui résume une théorie, une série d'observations ou renferme un précepte).

### I.2.2. Fragment ou fragmentaire ?

Le fragment est devenu la forme par excellence de l'écriture contemporaine voire de l'esthétique moderne, et c'est à cette pratique du fragment que, maints critiques se sont intéressés à étudier. Ginette Michaud, dans ses études sur l'écriture fragmentaire, s'est penchée, non pas sur le fragment en lui-même, mais sur la pratique du fragment qu'elle désigne *le fragmentaire*

*D'où cette précision importante: Ginette Michaud n'étudie pas le fragment en tant que forme, mais bien plutôt l'écriture du fragment, ce qu'elle nomme, selon un tour heureux comme il s'en retrouve tant en cet ouvrage, le fragment(aire), c'est-à-dire le fragment en tant que pratique, en tant que questionnement, en tant qu'exigence.*<sup>25</sup>

A l'égard du fragment, le fragmentaire est un mouvement qui selon, Blanchot, échappe à toutes les formes qui s'apparentent au fragment et qui ne

---

<sup>24</sup> MINELLE, Cristina, *Nouvelle et fragment : quand la brisure engendre du nouveau*, cité dans, MOTTEY, Philippe, REBOULT, Yves, *La nouvelle québécoise contemporaine*, En ligne, disponible sur <https://books.google.dz/books?isbn=2858167982>

<sup>25</sup> MAJOR, Jean-Louis, *Roland Barthes fragmentaire*, En ligne, disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/200882ar>

répondent pas nécessairement à cette exigence fragmentaire « *Le fragmentaire s'énonce peut-être au mieux dans un langage qui ne le reconnaît pas. Fragmentaire : ne voulant dire ni le fragment partie d'un tout, ni le fragmentaire en soi. L'aphorisme, la sentence, maxime, citation, pensées, thèmes.*<sup>26</sup> »

La pratique du fragment ou le fragmentaire a été, durant les dernières décennies, un sujet de réflexion de beaucoup de critiques et d'écrivains et qui a fait couler beaucoup d'encre et dont les avis de ces derniers se partageaient entre partisans et détracteurs de ce mode d'écriture. Les premiers l'envisagent d'une façon négative mettant l'accent sur les dangers de cette écriture sur l'œuvre et le statut de l'écrivain :

*D'autre part, la provocation fragmentaire ne va pas sans culpabilité de la part des auteurs, et le tribut est extrêmement lourd à payer. Faire voler en éclats la belle ordonnance de l'œuvre, c'est mettre à mort le paradigme, mais c'est aussi volatiliser, pulvériser le « reflet » de l'artiste qui perd, avec son propre visage, la paternité de son œuvre et encourt le risque de la méconnaissance, du mépris, voire de l'anathème<sup>27</sup>.*

Alors que, les seconds estiment que ce mode d'écriture est le seul possible voire même une exigence, qui apporte un plus à la littérature et l'histoire littéraire par la recherche de sens « *L'écriture fragmentaire a le mérite de miser pour une littérature du particulier.[...] C'est l'écriture fragmentaire qui fait avancer la littérature. La pratique fonde la théorie et le sens n'existe que dans sa recherche, toujours au-delà*<sup>28</sup>.

Néanmoins, les avis des critiques convergent vers un même point ; celui de la difficulté de délimiter une approche du fragment, de cerner le fragment car son appréhension et son acquisition varie d'un écrivain, d'un théoricien à un autre :

---

<sup>26</sup> BLANCHOT, Maurice, *Le pas au-delà*, Gallimard, Paris, 1973, p.63.

<sup>27</sup> SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire définitions et enjeux*, Presses universitaires de France, Paris, 1997, p.59.

<sup>28</sup> RIPOLL, Ricard, *Op.cit*, p.21.

*S'il n'y a jamais eu « ni concept, ni théorie, ni même forme délimitée ou fixée du fragment », c'est qu'il ne saurait en être autrement, non à cause de déterminismes historiques ou « extérieurs », mais à cause de la nature même du fragment. Ni théorie ni concept ni forme du fragment n'aident à penser l'exigence fragmentaire. C'est même très exactement, cette méconnaissance, et seulement cette méconnaissance, qui peut aider à la penser et à la lire. Cette méconnaissance n'est pas qu'une banale erreur de lecture, elle est le mode même d'errement qu'exige le fragmentaire : une pensée qui pressent, mais qui laisse échapper, une pensée qui entrevoit, mais sans peut-être le savoir jamais<sup>29</sup>.*

### I-3. LE FRAGMENTAIRE DANS LE GENRE : une notion caduque

#### I-3-1 Du roman au journal intime ou quand l'un abolie l'autre :

L'une des préoccupations la plus pertinente de la théorie littéraire et qui n'a cessé de susciter l'intérêt des penseurs depuis Platon et surtout avec *La poétique* d'Aristote jusqu'à nos jours est celle de la théorie des genres. Le genre est considéré comme un ensemble de conventions et de prescriptions qui permet de classer, de décrire et d'expliquer les faits littéraires. Néanmoins, les frontières entre les genres sont floues et instables à cause de la mouvance perpétuelle de la littérature. Au XX<sup>e</sup> siècle, les nouvelles théories littéraires réclament l'idée de l'abolition des genres « *L'utopie avant-gardiste du XX<sup>e</sup> siècle a postulé l'idéal de l'abolition des genres<sup>30</sup>* », ainsi on voit la naissance d'une diversité de créations littéraires où plusieurs genres littéraires s'entrelacent et s'imbriquent formant ainsi des « *œuvres modernes qui échappent à la définition des genres<sup>31</sup>* ».

---

<sup>29</sup> MICHAUD, Ginette, Op.cit, p.38.

<sup>30</sup> COMPAGNON, Antoine, *La notion de genre*, En ligne, disponible sur : [www.fabula.org/compagnon/genre1](http://www.fabula.org/compagnon/genre1).

<sup>31</sup> FOREAUX, Francis, *Dictionnaire de culture générale*, disponible sur : <https://books.google.dz/books?isbn=2744073636>

Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est ce qu'un genre littéraire* précise qu'il n'y pas un genre donné proprement dit, mais seulement des découpages qui manifestent des obligations d'une époque donnée :

*Tout travail de classification, loin d'atteindre une supposée auto-organisation interne de la littérature, n'est jamais qu'un découpage parmi d'autres, une construction métatextuelle qui trouve sa légitimation dans la stratégie de savoir du poéticien et non pas dans une différenciation interne de la littérature*<sup>32</sup>

Sur ce fait, Il rajoute que le statut générique d'une œuvre dépend d'un coté des genres existant dans une époque donnée et d'un autre coté de l'attitude des lecteurs qui la jugent. Tzvetan Todorov partage cet avis en précisant que « *Chaque époque, a son propre système de genres, qui est en rapport avec l'idéologie dominante. Une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie*<sup>33</sup>. » Jaques Derrida confirme ce point de vue en avançant que tout texte se rapporte à un ou plusieurs genres, mais en même temps il n'est pas entièrement clôturé dans le genre dont il se rapporte:

*[...] un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique ou inclassable, mais à cause du trait de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique*<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, cité dans, ZAHARIA, Constantin, *la parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*, En ligne, disponible sur : <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/melancolie/index.htm>

<sup>33</sup> TODOROV, Tzvetan *Les Formes du discours*, cité dans, *Le chevauchement des genres dans l'œuvre littéraire*, en ligne, disponible sur: [http://www.fabula.org/actualites/le-chevauchement-des-genres-dans-l-oeuvre-litteraire-journee-scientifique-l-institut-des-etudes\\_67333.php](http://www.fabula.org/actualites/le-chevauchement-des-genres-dans-l-oeuvre-litteraire-journee-scientifique-l-institut-des-etudes_67333.php).

<sup>34</sup> NEIVA, Saulo, *Fortunes et infortunes de la notion de genre*, En ligne, disponible sur : [encls.net/files/03\\_Introduction%20de%20saulo%20neiva.pdf](http://encls.net/files/03_Introduction%20de%20saulo%20neiva.pdf)

Cette pratique de démantèlement des genres, élevée en principe de modernité, se reflète dans l'écriture fragmentaire qui par son caractère subversif instaure une certaine distance par rapport à la notion du genre, en échappant à toute classification précise du système des genres.

Ainsi, cette hybridation générique trouve dans le roman un terrain fertile où elle peut s'exercer, étant donné l'habileté de ce genre à prendre plusieurs formes et de s'emparer d'autres statuts génériques « *le roman, genre polymorphe, n'hésite pas à s'emparer de formes d'écriture qui lui sont étrangères (la correspondance, les mémoires, l'autobiographie...) pour renouveler sa manière*<sup>35</sup> ».

Le caractère fragmentaire marque diverses œuvres appartenant à la littérature algérienne d'expression française, tels que *Nedjma* et *Le Polygone étoilé* de Kateb Yacine, *L'escargot entêté* de Rachid Boujedra, *Simorgh* et *Laëzzza* de Mohamed Dib ainsi que certaines œuvres de l'écrivaine Maïssa Bey et spécifiquement *Puisque mon cœur est mort*.

Cette œuvre publiée aux éditions Barzakh, dont les faits se passent durant les années 1990, raconte l'histoire d'une maman Aida, la narratrice du roman, une quadragénaire professeur à l'université, femme intellectuelle, qui perd son fils unique Nadir, un jeune universitaire d'une vingtaine d'années, assassiné un soir par les terroristes alors qu'il rentrait chez lui.

Abattue, vidée, morcelée, elle décide d'écrire à son fils chaque jour dans des cahiers d'écolier afin de vivre, de faire revivre son fils, et de vivre avec lui. Elle tente par les mots de défier l'absence de son enfant et de fuir la détresse.

Le caractère fragmentaire de cette œuvre se pose d'abord avec son statut générique. Il n'est pas question durant cette analyse de classer cette œuvre dans un genre ou l'autre, mais plutôt de montrer comment différents genres

---

<sup>35</sup> STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*, Armand Colin Editeur, Paris, 2006, p. 128.

s'inscrivent en elle, voire ; la coprésence du journal intime et du roman ainsi que la prose et la poésie.

Il est à noter que le journal intime est une « œuvre fragmentaire par définition.<sup>36</sup> ». Pierre Pachet, dans *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, le définit ainsi « Un journal intime est un écrit dans lequel quelqu'un manifeste un souci quotidien de son âme, considère que le salut ou l'amélioration de son âme se fait au jour le jour, est soumis à la succession, à la répétition des jours, source de permanence et de variation.<sup>37</sup> »

Philippe Lejeune, quant à lui, voit dans le journal intime une pratique pour faire face aux problèmes de la vie « le journal personnel dans sa complexité et sa variété, une solution parmi d'autres aux problèmes que tous 'diaristes' ou non, doivent rencontrer<sup>38</sup> ».

Ainsi, Aida, le personnage du roman, devant le subvertissement de sa vie, se trouve complètement anéantie et découvre dans la rédaction de son journal quotidien, un procédé pour affronter ses malheurs :

*Je t'écris parce que j'ai décidé de vivre. [...] C'est pour cette raison que je t'écris. Pour tenter de rassembler les fragments. Pour reconstituer tout ce qui est en moi s'est désarticulé, morcelé, bien plus encore, désagrégé. J'essaie, pour toi de revenir. De quitter les territoires sans fin de la détresse pour me remettre à la cour de la vie. C'est pour toi que j'essaie de revenir à la vie. (p.19-20)*

Izabella Badiu, dans *Enjeux théoriques dans l'étude des journaux intimes du XXe siècle*, précise que le recours à l'écriture d'un journal intime résulte soit d'une crise

---

<sup>36</sup> CHARLES, Daniel, OSTER, Daniel, Op.cit.

<sup>37</sup> PACHET, Pierre, *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*. Cité dans, KUNZ WESTERHOFF, Dominique, *Le journal intime*, En ligne, disponible sur : [www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/](http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/)

<sup>38</sup> LEJEUNE, Philippe, " *Cher cahier...* " *Témoignages sur le journal personnel*, Gallimard, Paris, 1990, p. 28.

personnelle ou psychologique affectant le diariste ou seulement d'une pratique individuelle de ce dernier « *Nous dirions que ce besoin peut se particulariser selon qu'il est issu d'une situation spécifique (de crise) d'histoire personnelle ou d'ordre psychologique, ou bien issu d'une habitude professionnelle pour les écrivains ou encore du pur plaisir d'écrire.*<sup>39</sup> »

Dès lors, Aida trouve dans l'écriture diariste, un moyen non seulement d'exprimer et de sauver son âme morcelée, mais aussi de sortir des ruines du désastre, de revenir à la rive et retourner ainsi à la vie :

*Je me hasarde sur des ruines. Je trébuche sur des éboulements.  
Avant toute autre chose, il faut que je te dise pourquoi,  
pourquoi j'ai décidé de t'écrire tous les jours, tous les soirs qui  
me reste à vivre.[...] Après m'être dangereusement approché  
du vide, je veux donner forme à l'informe par le trébuchement  
des mots. (p. 18- 19)*

Badiu souligne que l'une des caractéristiques du journal intime est « *L'absence de construction, de toute charpente, du journal va de pair avec sa forme discontinue, premier élément caractéristique constaté par le lecteur*<sup>40</sup>. » Ceci s'applique parfaitement avec la forme de l'œuvre *Puisque mon cœur est mort*, qui est constituée de cinquante fragments en forme de chapitres titrés, dont huit se subdivisent en parties. Il est à noter que les parties sont intercalées créant ainsi un effet de discontinuité, de surprise et renforçant l'aspect fragmentaire de cette œuvre :

*Photo I* est le titre du premier chapitre et celui du septième chapitre (*Photo II*). De même que pour *Mots I* qui le titre du sixième chapitre, du trente septième (*Mots II*) et du quarante troisième chapitre (*Mots III*). *Lui I* et *Lui II* sont, respectivement, les intitulés du douzième et quarante sixième chapitre. *Visite I* et *visite II* sont celles des quinzième et dix neuvième chapitre. Le vingt troisième

---

<sup>39</sup> BADIU, Izabella, *Enjeux théoriques dans l'étude des journaux intimes du XXe siècle*, En ligne, disponible sur : <http://www.arches.ro/revue/no04/no4art03.htm>

<sup>40</sup> Ibid.

ainsi que le quarante cinquième chapitre ont pour titres *Hakim I* et *Hakim II*. Enfin, *Toi I* et *Toi II* intitulent le trente troisième et le quarante huitième chapitre.

Autre trait principal du journal intime, est l'écriture de la première personne du singulier. Le « je », dans notre œuvre, est souverain depuis le prologue, dont le premier mot est « je », jusqu'à l'épilogue « *J'entends, j'entends des pas. La nuit est si profonde et les rues désertes. C'est à peine si, sur la masse sombre du ciel, je peux distinguer la silhouette des bâtiments de la cité enveloppés de nuit.* » (Prologue)

En abordant la question du destinataire dans un journal intime, Dominique Kunz Westerhoff postule que ce dernier n'est pas sans destinataire. Outre l'auto-destination qu'il se revendique, il existe divers destinataires qu'il en réclame ; le destinataire peut être une personne réelle, un objet ou un destinataire présumé imaginaire.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, le destinataire du journal rédigé par Aida est son fils décédé à qui elle lui retrace sa vie quotidienne « *Je vais commencer par te raconter comment s'est passé le premier jour sans toi. Je ne veux pas, je ne peux pas te parler de moi, te dire ce que j'ai fait ou dit lorsque j'ai ouvert la porte sur le malheur* » (p. 21)

Par le biais de son journal, La diariste ne cesse de s'adresser à son destinataire décédé comme s'il s'agit d'un être vivant qu'elle espère son retour

*La photo. Oui, la photo ! Tu dois te demander pourquoi je n'ai plus abordé le sujet avec toi. Pourquoi je te raconte tant de chose, chaque soir, sans aller à l'essentiel. Tu dois attendre des explications. Comment cette photo est-elle arrivée jusqu'à moi ? Comment puis-je être aussi sûre qu'il s'agit bien de l'homme qui t'attendait tapi dans l'ombre, un soir de mars ? [...] je préfère ne pas te donner de réponses avant d'avoir des certitudes. Tu sauras tout très bientôt.* (p. 32)

En s'adressant à son fils, Aida exprime tous ces sentiments refoulés, toutes ses appréhensions ainsi que ses remords « *Ô mon fils, pardonne-moi !*

*Pardonne-moi ! J'aurais dû me taire, faire le dos rond, j'aurais du penser à toi à nous. »*  
(p.28)

Un autre aspect abordé par Izabella Badiu est la fonction thérapeutique du journal intime. Ce dernier est pour le diariste un confident, un refuge voire une thérapie

*Saute aux yeux la fonction thérapeutique de l'écriture intime. Le seul fait de s'exprimer par l'écriture semble soulager le diariste fixant le trouble ce qui permet un certain détachement. [...] Philippe Lejeune insiste sur la connotation négative du terme thérapie qui induit que le journal serait une pratique malade (idée véhiculée souvent, il est vrai) et propose d'appeler cette fonction 'hygiène spirituelle' car « le journal est une pratique quotidienne qui aide à vivre, comme le font la prière ou la gymnastique »<sup>41</sup>*

Ecrire dans son journal permet à Aida de montrer sa vraie nature et trouver une certaine sérénité en rejoignant son fils aimé

*Maintenant, je ne veux plus, je ne veux plus faire semblant. Pour quel enjeu ? Je ne tiens ni à leur estime ni à leur approbation. Que m'importent l'opprobre, l'exclusion ? Je n'ai plus rien à perdre puisque j'ai tout perdu. Puisque mon cœur est mort. Tu comprends maintenant pourquoi je veux rester seule ? Avec toi. Tu es là, près de moi. Cela me suffit. Tu écoutes. Tu subis mes épanchements comme tu devais subir mes jérémiades, il n'y a pas si longtemps. (p. 86)*

### **I-3-2 Hybridité générique : prose ou poésie**

Parmi les réflexions faites sur le roman algérien d'expression française, durant ces deux dernières décennies, nous trouvons celle d'une nouvelle esthétique qui rompt avec la forme du roman traditionnel. Ainsi, le roman contemporain reflète une perturbation des catégories de genre au profit de l'hybride. Dès lors, il tend à être situé dans un espace générique, qui circule librement entre la fiction, l'autobiographie, l'essai, la prose, la poésie :

---

<sup>41</sup> Ibid.

*On peut dire que la littérature de ces dernières décennies du siècle a l'intention de mettre en question les divisions génériques, en même temps qu'elle semble remodeler les catégories préexistantes à travers de multiples formes hybrides qui expriment une combinaison de plusieurs traces génériques hétérogènes reconnaissables concernant tant les genres établis comme les genres de discours. Ces formes manifestent un mélange de prose, de poésie, roman, récit, essai et musique, en composant des récits hybrides qui mettent l'accent sur le discontinu et sur l'incomplète, au moyen d'une approche fragmentée.<sup>42</sup>*

Avec *Puisque mon cœur est mort*, Maïssa Bey a donné un exemple extrême de cette fabrique de l'informe romanesque en insérant des fragments de poésie dans le texte en prose. De cette alternance prose - poésie, nous tirons le passage suivant du sixième chapitre intitulé *Mots I* :

*Alors je cherche.  
Je cherche partout.  
Dans la trace des sillons sanglants sur les joues des mères.  
Dans leurs mains refermées sur l'absence.  
Dans le regard des filles violentées.  
Dans les gestes hésitants d'un père qui vacille faute pour de  
pouvoir s'appuyer sur l'épaule d'un matin pour affronter le  
jour.  
Je cherche comme on chercherait un brin d'espérance parmi les  
herbes sauvages qui envahissent des cimetières.  
Dans le désastre des nuits.  
Dans les tressaillements des jours.  
Dans les silences grevés de cris étouffés.  
Dans les ruines calcinées qui parsèment nos campagnes.(p.30)*

L'auteure et à travers ces poèmes exprime l'immense chagrin de la narratrice diariste, Aida qu'elle éprouve après la perte de son fils unique Nadir. Cette tristesse se reflète dans le neuvième chapitre intitulé *Larmes*, à travers le passage suivant :

*Les larmes font écran entre moi et les autres.*

---

<sup>42</sup> DALBEN RODRIGUES, Vinícius, *Pascal Quignard et l'âme ancrée dans l'intervalle*, En ligne, disponible sur : [www.revistas.usp.br/nonplus/article/download/65408/86772](http://www.revistas.usp.br/nonplus/article/download/65408/86772)

*Les larmes déforment la vision, et derrière la vitre de la fenêtre  
où je me tiens, à jamais privée d'attente, les lendemains  
s'enchevêtrent dans le désordre des jours.  
Les larmes diluent toute couleur et désormais les aubes se  
noient dans le lavis d'un temps immobile, opaque.  
Les larmes grossissent les détails les plus infimes. (p. 38)*

En plus, de ses poèmes, l'auteure a fait introduire certains fragments de poèmes appartenant à d'autres écrivains comme celui du poète français Jacques Roubaud cité dans le treizième chapitre dont l'intitulé est *Noir*

*Quand la mort sera finie je serai mort  
Où es-tu ?  
Qui ?  
Sous la lampe entourée de noir  
Je te dispose  
Du noir tombe  
Sous les angles  
Comme une poussière. (p.48)*

Ainsi ce chevauchement entre prose et poésie prolonge l'appétit de lecture par une rhétorique qui inscrit l'écriture dans le discontinu et le distractif participant ainsi à une esthétique de la réception.

*Je me sens forte maintenant. Mais aussi étrangement sereine. Tu dois le savoir.  
Je me sens prête à affronter ceux qui viendraient me parler de  
réconciliation et de pardon sans justice.  
Ceux qui, la main sur le cœur, la voix tremblante d'émotion,  
le regard noyé de larmes, viendraient me suggérer d'oublier, de  
tirer un trait sur mon histoire pour que l'Histoire puisse  
s'écrire.  
Sans toi.  
Ceux qui au nom de la Vérité Absolue et donc Irréfutable  
détiennent les Réponses Souveraines et donc Irréfutable.  
Ceux qui dévient aux autres jusqu'au droit de poser des  
questions.  
Ceux qui me parlent de pardon, au mieux de stratégie de  
compromis. Et plus encore, sans doute pour m'appâter, de  
rédemption par le pardon.  
Ceux dont je suis aujourd'hui séparée par une distance  
irréductible.  
Ceux qui, toute honte bue, invoquent « le contexte de  
l'époque ».*

*Ceux qui martèlent qu'en dehors de toute autre considération, la raison d'Etat, l'intérêt supérieur de la nation doivent prévaloir.*

*Ceux qui m'assurent que rien d'irréversible ne s'est passé, rien, si ce n'est un soubresaut de l'Histoire de ce pays déjà si maltraité par la tragédie coloniale. Que ce l'on appelle aujourd'hui « tragédie nationale » n'a été qu'un mauvais rêve dont nous devons très vite, et tous ensemble, pour le bien commun, effacer les traces. (p.108-109)*

Enfin, *Puisque mon cœur est mort* est une œuvre où les frontières entre journal intime et roman, prose et poésie sont flous et insaisissables, reflétant ainsi le caractère fragmentaire de cette œuvre qui traduit l'âme morcelée et émiettée de la narratrice Aida.

## CHAPITRE II :

### *Puisque mon cœur est mort :* le roman de l'éclatement

*« Le sublime est attaché à une esthétique du discontinu,  
de la rupture des formes, de l'union des contraires, de  
l'obscurité. »* Edmund Burke

L'écriture moderne, voire fragmentaire, part de l'idée de morcellement dans la vision du monde qui se reflète dans la création romanesque par maints procédés qui affectent la temporalité, l'espace et la narration dans le roman. Il s'agit, dans ce chapitre d'examiner les différentes modalités du fragmentaire dans l'œuvre *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey, en dégagant la structure spatio-temporelle sur laquelle repose l'œuvre et les procédés narratifs utilisés afin de comprendre l'enjeu de la représentation choisie en résonance avec la pensée fragmentaire de la romancière.

## II.2 L'éclatement du temps :

### II.2.1 la temporalité romanesque :

La question de la temporalité dans l'analyse des œuvres littéraires n'a cessé de susciter maints débats concernant la manière de la représenter dans la fiction.

Pour le roman traditionnel, cette représentation temporelle est une manifestation linéaire qui ne serait que l'imitation du temps de l'existence à travers une progression de l'avant. Dès lors, le temps ne serait qu'une interprétation de la succession des événements vécus en adoptant une chronologie des événements narrés dans le récit.

Néanmoins cette représentation de la temporalité narrative a été remise en cause par les écritures modernes, en l'occurrence le nouveau roman qui proclamait le refus des procédés du roman traditionnel et exigeait des nouvelles formes d'écriture reflétant une nouvelle vision du monde en rapport avec le contexte de l'époque qui n'est pas plus stable et cohérente, comme l'explique Alain Robbe-Grillet :

*Tous les éléments techniques du récit – emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers*

*une fin, etc. – tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable.<sup>1</sup>*

Ainsi, l'approche conventionnelle de la temporalité s'est vue obligée de se mettre en retraite devant l'idée d'un temps qui ne serait pas strictement successif mais qui se manifeste par l'abandon de l'ordre chronologique et par la circularité.

*On a beaucoup répété, ces dernières années, que le temps était le « personnage » principal du roman contemporain. Depuis Proust, depuis Faulkner, les retours dans le passé, les ruptures de chronologie, semblent en effet à la base de l'organisation même du récit, de son architecture<sup>2</sup>*

En dépit de ces divergences théoriques, le temps reste une instance essentielle dans l'analyse du roman. En effet, selon Christian Metz, le récit se définit par son rapport au temps. En ce sens, il précise que « *Le récit une séquence deux fois temporelle [...] : il y'a le temps de la chose racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)<sup>3</sup>* ».

Ainsi, l'approche narratologique représentée par Gérard Genette fait la distinction entre deux séries temporelles : *le temps fictif* de l'histoire et *le temps de sa narration*. Le premier temps ; le temps de la fiction se réfère à la durée du déroulement de l'action mesurable en années, mois, ou jours. Alors que le second temps, celui de la narration est le temps de la lecture exprimé en nombres de pages ou de lignes.

Ainsi, quatre autres notions touchent à la catégorie du temps et peuvent aider à analyser les relations entre le temps fictif et le temps de narration, à savoir, le moment de la narration, la vitesse, la fréquence, ainsi que l'ordre.

---

<sup>1</sup>Robbe-Grillet, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, cité dans, KIVI, Maiju, *L'analyse des éléments du futur Nouveau Roman dans Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, 2011, Mémoire de licence, Université de Jyväskylä, p.13.

<sup>2</sup>Ibid., p.16.

<sup>3</sup>METZ, Christian, *Essai sur la signification du cinéma*, cité dans, STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*, Armand Colin Éditeur, 2006, p. 267.

En ce qui concerne le moment de la narration, ce dernier renvoie au « *moment où est racontée l'histoire par rapport au moment où elle censée s'être déroulée*<sup>4</sup> ». Quatre positions de bases existent ; ultérieur, antérieur, simultanée ou intercalée.

A l'égard de la vitesse de la narration, elle désigne « *le rapport entre la durée de l'histoire et la durée de narration*<sup>5</sup> ». Elle est modulée en fonction des mouvements narratifs, accélérés ou ralentis.

Quant à la fréquence, elle désigne « *l'égalité ou l'absence d'égalité entre le nombre de fois où un évènement s'est produit dans la fiction et le nombre de fois où il est raconté dans la narration*<sup>6</sup> ». Ce qui revient à se demander combien de fois est raconté le récit.

Enfin, l'ordre se définit comme « *le rapport entre la succession des évènements dans la fiction et l'ordre dans lequel l'histoire est racontée dans la narration* ». Aborder l'ordre du récit revient à s'intéresser à ce que Genette propose d'appeler les anachronies narratives qui se subdivisent en *analepse* et *prolepse*. Le premier désigne le cas où le segment de récit renvoie au passé. Par contre, le deuxième, peu fréquente, désigne l'anticipation dans la narration.

### II.2.2 les jeux chronologiques : discontinuité et spirauté

Un aspect important de l'écriture fragmentaire est l'éclatement du temps dans le récit, qui se manifeste par une déchronologie narrative. *Puisque mon cœur est mort* est le roman de la rupture, de la discontinuité et de la déchronologie, qui rompt avec la tradition d'une histoire dont le début et la fin sont bien apparents.

Le roman s'ouvre par le premier chapitre intitulé *Photo I*, un petit fragment où les indices temporels, qui permettent au lecteur de dresser une certaine chronologie, sont pratiquement absents excepté dans la première phrase « *ce*

---

<sup>4</sup>REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Edition Nathan, Paris, 2000, p 60

<sup>5</sup>Ibid. p. 61.

<sup>6</sup>Ibid. p. 60.

*matin, j'ai vu le visage de ton assassin* » (p.13). De même, pour le dernier chapitre intitulé *Fin*, où le dénouement n'est pas bien exprimé; ce n'est que dans la fin de l'épilogue que le lecteur le devine ; la narratrice en voulant venger son fils, au lieu d'assassiner son meurtrier, elle a tué son ami, Hakim qui a essayé de l'empêcher de commettre l'irréparable.

*Tu es... Tué. J'ai tué  
Non !  
Il criait, il criait, il criait. Non ! Non ! Ne fait pas ça !  
C'était lui. J'ai entendu son cri.  
C'est Hakim qui a détourné mon arme.  
Pourquoi, ô mon Dieu, pourquoi ?  
Le vent a emporté mon cri.  
Sa main sur mon épaule. Je me suis retournée.  
J'ai hurlé.au moment où le coup est parti. J'ai hurlé.  
Hakim.  
C'est lui, qui a détourné ma main.  
Oh, son visage ! Sa main, sa main qui s'accrochait à la  
mienne. Là, sous mes yeux... Son corps qui s'effondre  
Ya M'ma ! Ya Yemma ! (Epilogue. p.182)*

Aussi, dans le roman, le temps fictif n'est pas précis, il n'y a aucun indice temporel permettant de le délimiter. Il s'agit d'un journal intime de la narratrice Aida écrit sans aucune précision temporelle. Malgré la présence de quelques indices temporels comme « *Ce soir* » (p. 65), « *quelques semaines après* » (p.66), « *J'ai appelé Hakim ce matin* » (p.77), « *cette dernière soirée* » (p.176) dans certains chapitres, la reconstruction de la chronologie est impossible.

Dès lors, le roman vacille entre des va-et-vient ; du premier au dernier chapitre, le lecteur ne peut savoir combien de temps s'est écoulé comme si toute notion de temps est complètement anéantie.

*Je t'écris depuis... depuis... je ne sais pas... je ne veux pas le savoir, je ne veux pas de dates. Toute dimension de temps n'a plus aucun sens pour toi, pour moi, pour tout ce qui noue relie désormais. Quelle utilité pourrait bien avoir le décompte des jours, des mois, des années ? Il me suffit d'enjamber les jours, de traverser les nuits pour arriver jusqu'à toi. Que m'importe*

*le rythme des saisons puisque tu n'auras plus jamais froid,  
plus jamais chaud ! (p.18)*

Pour Aida, le temps s'est volatilisé avec le décès de son fils, plus rien n'existe pour elle. L'émiettement de son âme se reflète dans son écriture fragmentée, morcelée qui est le fruit d'une déchirure, celle de la perte de l'être le plus cher ; son fils Nadir « *Que leur répondre ? Que le temps n'existe pas ? Que sous le sceau de la souffrance, le temps est scellé ?* » (p.84)

Ce morcellement formel se traduit par des jeux chronologiques conduisant le lecteur à tituber dans le récit. Dans le quatrième chapitre, intitulé *Premier jour*, elle met quatre pages pour parler de ses premières heures passées sans son fils, des heures perturbant la discordance de la vie :

*Je vais commencer par te raconter comment s'est passé le premier jour sans toi [...] Ces quelques heures de ma vie, que nul adjectif ne peut qualifier, m'ont échappé. Elles sont noyées dans un brouillard épais, impénétrable, où surnagent çà et là des images, des sons associés à une sensation aigue précise de discordance. (p.21)*

Après quelques chapitres, la narratrice revient, vers la fin du onzième chapitre nommé *Folie*, au premier soir du décès. Elle évoque, dans cette partie, le comportement de ses proches face à son chagrin :

*Le premier soir, ta tante Halima, l'illuminée, la commère émérite comme tu l'appelles, celle qui s'est découvert qui s'est découvert une mission sacrée et verse dans un prosélytisme acharné depuis son premier pèlerinage à la Mecque [...] a posé sa main sur mon épaule et m'a dit- je te répète ses mots dans leur intégralité : Sais-tu que c'est faire preuve d'impiété que de se comporter comme tu le fais ? (p.44)*

Encore une fois, et un peu plus loin, la narratrice effectue des acrobaties qui brouillent la temporalité narrative. Au quatorzième chapitre, et sans aucun préavis, l'auteure plonge le lecteur dans le fameux jour du décès en parlant de l'amie de son fils qui est venue le jour des funérailles

*Pourquoi ne m'as-tu rien dit ? Pourquoi ne m'as-tu jamais parlé d'elle ? [...] Pourquoi a-t-il fallu qu'elle entre dans ma vie juste le jour où tu n'étais plus là ? Depuis un long moment, elle est debout, appuyée contre le chambranle de la porte de la pièce où je me trouve, notre salon. Comme si elle ne voulait pas passer le seuil.*

Ainsi, la fragmentation du cadre temporel se reflète dans ce récit, à travers des flash-back et des retours en arrière pratiqués tout au long de la narration. L'écrivaine, à travers les chapitres du journal de la narratrice, met le lecteur dans un état tourbillonnaire, entravant toute tentative d'avancement chronologique. Dans le vingt septième chapitre dont le titre est *Reconstitution*, la narratrice essaye de revoir tous les moments, tous les gestes de son fils avant son assassinat.

*Les yeux toujours fermés, je déroute la bobine. Commence alors la reconstitution. Séquence par séquence. Jour de mars particulièrement sombre et froid. Début de soirée. Début de d'une soirée ordinaire. Je suis dans la chambre [...] À onze heures vingt, on est venu frapper à ma porte. Voilà. Le mot FIN vient d'apparaître sur l'écran. (p.92-98)*

Un important aspect abordé dans l'analyse de la temporalité narrative est l'utilisation des anachronies narratives, autrement dit des perturbations de l'ordre d'apparition des événements, qui se traduisent dans ce roman par les analepses suivants : dans le quatrième chapitre, la narratrice, en décrivant le premier jour de décès de son fils, évoque un souvenir se rapportant au décès de sa mère « *Je me souviens même que, écrasée de chagrin, j'ai refusé catégoriquement de prendre part aux préparatifs rituels lors des obsèques de celle qui comptait le plus pour moi, ma mère.* » (p.24)

Un autre analepse, plus long que le précédent et dont l'amplitude est de presque trois pages, il s'étend sur tout le seizième chapitre, se rapporte à l'adolescence de la narratrice Aida « *Lorsque j'étais adolescente, en proie aux doutes existentiels qui torturent l'esprit à cet âge, je m'exerçais à être malheureuse ...* » (p.55-57)

Aussi, l'analepse existant dans le vingt huitième chapitre, et qui est d'une certaine étendue, renvoie à l'adolescence du défunt Nadir. Aida fait l'inventaire des caprices de son fils, ainsi que son attitude envers eux.

*À dix ans, tu voulais un chien. J'ai refusé très fermement [...]. À quinze ans, tu rêvais d'une chaîne hi-fi, comme celle que venaient de recevoir tes cousins. Trop chère. On n'a pas les moyens. Contente-toi de ton poste-cassette ! [...] À seize ans, des Nike. Oui, c'est comme ça que tu disais, des Nike, des vrais, pas des imitations. J'ai failli m'étrangler quand j'ai vu les prix affichés dans le magasin ! [...] on est resté fâchés un bon moment ! Tu t'en souviens ? À dix-huit ans, pour le bac, tu avais trouvé toi-même le cadeau idéal : une mobylette. [...] Non ? J'en étais sûr ! Alors... une voiture, avais-tu proposé ironiquement [...] Ou bien une guitare [...] Tu l'as eue, ta guitare ! Tu as même appris à en jouer, tout seul. (p.99-100)*

De même, dans le vingt neuvième chapitre intitulé *Sangs*, la narratrice, à travers l'analepse suivante, évoque ses souvenirs d'enfance le jour de l'Aïd et ses appréhensions lors du sacrifice du mouton :

*Par association d'idée sans doute, m'est revenue à cet instant l'image de mon père égorgeant le mouton, le jour de l'Aïd. Le crissement menaçant du couteau qu'il aiguisait longuement sur la pierre, sous nos yeux d'enfant à la fois fascinés et terrifiés. Le geste assuré de sa main qui ne tremblait pas. La mare de sang vite noyée sous un puissant jet d'eau. [...] Nous étions tous tenus d'assister à la mise à mort. Il était impensable que l'un de nous manifeste le désir de se soustraire à ce spectacle, je ne sais pas pourquoi. (p. 102-103)*

Enfin, le dernier analepse renvoie au jour de la circoncision de Nadir. Un jour, Aida, en proie de son sentiment de détresse, ressent l'envie de crier pour purger son âme. C'est ainsi qu'elle se rappelle le rituel effectué lors de la cérémonie de la circoncision de son fils pour réprimer sa douleur.

*Ce jour-là, les femmes présentes pour les préparatifs de la fête m'ont placé un couteau entre les dents. Elles m'ont demandé de mordre dans la lame. Elles m'ont expliqué que cela m'aiderait à résister à l'envie de crier au moment où, dans la pièce voisine, l'infirmier, assisté de tes oncles*

*qui te maintenaient, te tranchait le prépuce et consacrait ainsi ta virilité. Je n'ai pas crié ce jour-là. Mais en entendant ton hurlement, j'ai mordu si fort que je me suis coupé, oh, très légèrement, le bout de la langue. (p.117)*

Il est à noter que l'analyse des indications temporelles « *contribuent à fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire*<sup>7</sup> ». Dans le roman de Maïssa Bey *Puisque mon cœur est mort*, il existe des jalons historiques permettant de l'inscrire dans une réalité socio-historique de l'Algérie des années 90.

Ces indications renvoient le lecteur à cette décennie noire, une période où les assassinats et les attentats faisaient l'écho du quotidien « *Que chaque jour meurent des innocents ? Que d'autres mères sont confrontées à une douleur semblable à la mienne ?* » (p. 82). Ces assassinats laissent derrière eux des personnes effondrées, anéanties par la perte soudaine d'un être cher

*Pourtant, des hommes, j'en ai vu pleure, ces dernières années ! J'ai vu, aux informations télévisées, des pères, des frères, des époux écrasés de douleur se jeter, pour une dernière étreinte, sur la fosse où l'on venait d'ensevelir un fils, une fille, une femme ou une sœur. Toi-même, quand tu as appris la mort de la sœur de Farid dans l'attentat à la bombe à la fac centrale d'Alger... (p.89)*

Cette période a connu toutes les atrocités de la violence humaine qui a secoué le pays ; viols, enlèvements « *elle avait planté sur la tombe de sa fille- dix-sept ans, enlevée, violée puis jetée dans un ravin où elle a été retrouvée plusieurs jours après* » (p.104-105) et décapitations « *chaque matin les nouvelles du jour précédent étaient rapportées. Les massacres, les attentats, les têtes coupées, les enlèvements* » (p. 106).

Aussi, Ce roman fait référence au projet de réconciliation établi par l'Etat algérien pour mettre fin au terrorisme.

*Sais- tu quels sont les termes le plus souvent employés pour désigner les bourreaux ? [...] il a fallu trouver une terminologie en accord avec les objectifs de communication des*

---

<sup>7</sup>Ibid. p. 38.

*partisans d'une réconciliation franche et massive. Ceux qui, protégés par les nouvelles lois leur garantissant l'impunité, ont quitté les maquis pour réintégrer la vie « normale » sont, dans le langage courant aujourd'hui, des repentis. (p.119)*

Cet éclatement du temps, cette déchronologie qui caractérise ce roman est le fruit non seulement d'une écriture fragmentée mais aussi d'une âme morcelée, des pensées dispersées qui s'étouffent sous le poids de la douleur et de la haine.

## II.2 L'éclatement de l'espace :

### II.2.1 la spatialité romanesque :

La création romanesque repose sur plusieurs éléments à savoir une histoire, des personnages, un temps et un espace. Ce dernier, est une composante indispensable du récit, qui permet à l'action d'évoluer et de se transformer car le héros romanesque est un être tridimensionnel qui n'est pas figé une fois pour toute :

*Tout récit romanesque suppose des personnages qui mènent des actions. Ces actions, pour être comprises, doivent se situer dans un temps et dans un espace. Le temps et l'espace constituent donc des paramètres sans lesquels le récit ne peut évoluer et l'action romanesque se dérouler<sup>8</sup>*

Néanmoins, l'espace a longtemps été délaissé au profit d'autres éléments romanesques tels que le temps et le personnage « *On n'a pas ou peu étudié l'espace en tant qu'élément constitutif du roman au même titre que les Personnages, l'intrigue ou le temps, et pris dans le sens concret d'étendue, de lieux physiques ou évoluent ces personnages et ou se déroule l'intrigue* »<sup>9</sup>.

Au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, l'espace commence à occuper une position considérable, voire privilégiée, dans la création romanesque. Dès lors, la critique

---

<sup>8</sup>ISSACHAROFF, Michael, cité dans, NASRI, Zoulikha, *La poétique du morcellement dans l'œuvre de Nina Bouraoui*, 2011-2012, Thèse de doctorat, Université de BEJAIA, p.10.

<sup>9</sup>BOURNEUF, Roland, *L'Organisation de l'espace dans le roman*, p.78, en ligne disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/500113ar>

littéraire prêtant attention à ce phénomène, consacrera maintes réflexions littéraires à ce sujet avec les travaux de Gaston Bachelard, Maurice Blanchot et Michael Bakhtine. « *L'étude de l'espace littéraire, par opposition à celle du temps romanesque, n'est pas chose bien ancienne et c'est Bachelard qui a sans doute exercé le plus d'influence en inspirant toute une nouvelle orientation de la critique dans ce domaine*<sup>10</sup> ».

Selon Roland Bourneuf, l'analyse de l'espace dans le roman s'est orientée à étudier les relations qu'entretiennent l'espace avec l'auteur, le lecteur et avec les autres éléments constitutifs du roman. La première relation, dont l'initiateur est Gaston Bachelard avec *la poétique de l'espace*, tend à cerner la représentation de l'espace dans un roman ainsi qu'à « *la signification psychologique de cette représentation*<sup>11</sup>. »

Le deuxième genre de relation a été abordé par Michel Butor dans *l'Espace et le roman* où il cerne l'insertion de l'espace romanesque dans l'espace réel, celui du lecteur. Selon Butor, le lieu romanesque est donc une particularisation d'un ailleurs complémentaire du lieu réel où il est évoqué. Il rajoute que la lecture transforme la perception de l'espace vécu.

Pour la troisième orientation, l'espace est un constitutif du roman et doit être abordé au même titre que l'intrigue, le temps ou les personnages. Pour ce faire l'analyse suivra les axes suivants : la description de l'organisation de l'espace, l'inventaire des procédés mis en œuvre pour le traduire ; ses fonctions dans le roman ; sa nature et son sens.

L'analyse de l'espace n'est pas une tâche bien aisée, si dans le roman traditionnel, l'espace étant sa toile de fond, était homogène, panoramique, nommé, bien défini et décrit en multipliant les qualités des objets, leurs formes, leurs couleurs, accompagnant, ainsi, la progression de l'intrigue et aidant à

---

<sup>10</sup>ISSACHAROFF, Michael, Op.cit, p.247.

<sup>11</sup>BOURNEUF, Roland, Op.cit, p.80.

caractériser les personnages. Il ne l'est pas moins dans le roman moderne. L'espace, est perçu d'une manière nouvelle, il devient révélateur des êtres et des choses qui sont cachés.

*Pour l'écrivain moderne qui a rompu la structure traditionnelle, la nécessité s'impose de définir d'une manière nouvelle la place de l'espace dans le jeu d'ensemble des divers éléments d'une structure transformée. [...] a) l'espace est présenté ou découvert par les acteurs du drame — il est adapté à leur vision, éventuellement présenté comme une réalité vécue par les personnages; b) l'espace reflète l'action d'une façon suggestive et devient ainsi symbolique pour celle-ci (par exemple la différence entre les espaces clos et ouverts, sombres et ensoleillés, perçus et imaginés, homogènes et hétérogènes); c) l'espace n'est plus présenté dans sa totalité, mais dans des fragments qui comptent pour le moment donné du récit — à l'intérieur de l'espace romanesque se situent, en dehors du point de vue du narrateur, les points de vue de divers personnages; d) les objets qui remplissent l'espace peuvent devenir plus importants que les personnages qui le peuplent (c'est le cas des descriptions chez Alain Robbe-Grillet).<sup>12</sup>*

Dans les écritures fragmentaires, l'espace, avec son caractère confus, brouillé, parfois même absent, revêt des sens multiples et peut constituer la raison de l'être de l'œuvre.

*À l'intérieur du fragmentaire se trouve contenue une autre ampleur — notamment celle d'une spatialité. Plus précisément il suppose une liquidation aussi bien du temps que de l'espace, et cela, pour en finir avec les finitudes, pour en tirer un monde disloqué. Le champ du fragmentaire dans ce récit n'est donc pas réduit à l'absence du temps, mais incorpore celle de l'espace<sup>13</sup>*

Dès lors approcher l'espace fictif de la création romanesque revient à s'interroger sur les multiples lieux existant dans une œuvre et leur fonctionnalité dans le texte sans perdre de vue le sens que ce dernier produit.

---

<sup>12</sup>ŠRÁMEK, Jiří, *Le rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras*, En ligne, disponible sur : [www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-01-10/sramek-75.rtf](http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-01-10/sramek-75.rtf), p.142

<sup>13</sup>BALINT, Anna, *Paroles d'attente Les modalités du fragmentaire dans L'Attente l'oubli de Maurice Blanchot*, En ligne, disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/?id=7157>

### II.2.2. *Puisque mon cœur est mort* : un brouillement spatial

Aborder l'espace romanesque dans *Puisque mon cœur est mort* revient à orienter l'analyse dans trois directions. D'abord rendre compte de la topographie du roman en dressant un inventaire des différents lieux du roman. Ensuite à déceler les techniques d'écriture qui permettent de représenter l'espace à travers sa description. Et en dernier lieu de dégager la fonction de l'espace dans l'œuvre en cherchant le sens que celui-ci véhicule.

Dans *Puisque mon cœur est mort*, l'espace est brouillé d'une façon inhabituelle. Le lieu de l'action est souvent anonyme et insituable. Les données spatiales dans cette œuvre se laissent réduire à un village, un cimetière, une plage et une maison.

- **Le village**

C'est le lieu de résidence de la narratrice Aida, un village inconnu sans aucune référence, inconnu reste l'endroit où se trouve ce village en évitant scrupuleusement toute indication précise. C'est un espace ouvert, dont l'ouverture renvoie, selon Michel Raimond dans son analyse sur l'espace dans le nouveau roman, à l'absence, à l'éloignement et par conséquent à la tristesse.

*La réussite, à mon sens exceptionnelle, de Marguerite Duras, dit Michel Raimond, c'est de trouver dans l'espace la figure d'une nouvelle mythologie, selon laquelle la proximité de l'être, rendue possible par l'ouverture d'un espace, renvoie à un éloignement de la joie. Un espace est ouvert, mais il désigne une absence. Nous sommes au monde, et la joie n'y est pas. Enfin la vraie vie est absente. Le monde ne coïncide pas avec l'être; et l'espace est précisément cette dimension qui nous tient éloignés du cœur de l'être, du noyau de l'essentiel, dont la chambre est peut-être une image archétypique<sup>14</sup>.*

---

<sup>14</sup>ŠRÁMEK, Jiří, Op.cit, p.157.

Dès lors, pour Aida, qu'importe l'espace si l'on est tellement dépouillé de toute vie de tout envie de revenir à la vie. Ni l'espace ni les objets ne comptent pour elle, l'espace comme le temps n'existe plus pour elle « *Bruits de vaisselle dans la cuisine. Ma cuisine. Ma vaisselle. Je mesurais à cet instant combien toute possession est dérisoire.* » (p 22). Ainsi ce détachement des lieux reflète son détachement du monde « *je m'étais cependant détachée de ce monde-là, comme de mes obligations. C'était le monde de l'avant* »(P.66)

Eviter d'évoquer les lieux, c'est éviter de se retrouver dans ces lieux, et par conséquent éviter de faire face à la solitude en affrontant la pénible vérité de ne plus être avec son fils.

*Les moments les plus difficiles, le sais-tu ?, sont ceux que je passe dans la cuisine. Je ne parle pas des quelques minutes qui me sont nécessaires à présent pour me préparer un repas. Je parle des moments où je dois affronter la solitude. Manger seule. (P.71)*

- **La plage**

Un autre lieu anonyme évoqué dans ce récit, ce lieu ouvert est l'échappatoire de la narratrice Aida où elle peut vivre et faire revivre son fils. C'est dans ce lieu qu'elle a pu bien faire la connaissance de Assia, l'amie de son fils dont elle ignorait l'existence jusqu'au jour de l'enterrement de ce dernier.

*Dans l'après-midi, Assia et moi avons passé plusieurs heures sur la plage. Nous avons marché. Nous avons parlé. Longuement. Très souvent émues aux larmes par l'évocation de ce que tu étais pour chacun de nous (p.174)*

Dans ce roman, la plage n'est pas envisagée telle qu'elle est, mais perçue dans une certaine perspective. Sa représentation permet de faire des plongées dans les profondeurs de la situation psychologique de la narratrice. La plage

représente pour Aida le lieu de retrouvaille, de rencontre avec son cher fils. C'est à ce lieu qu'elle le retrouve dans le moindre geste qu'elle fait.

*Tu es dans le geste de ma main qui sur la page trace les lettres, s'applique sur les courbes mais parfois dérape, comme si elle heurtait brusquement quelque ressaut. Ensemble nous allons au-delà des marges. À tâtons, je déroule le fil. Pour te rejoindre. Mais aussi pour ne pas laisser jaillir le cri (p. 118)*

En plus d'être un lieu de retrouvaille, la plage représente aussi l'errance, elle devient pour Aida le lieu privilégié de l'errance, le lieu de l'éloignement. Un espace où elle se perd et se cache de l'affreuse vérité de son existence. Un lieu où tout sentiment de douleur disparaît « *Je me rappelle seulement que je marchais au milieu des vagues. Je ne sentais ni la morsure du vent ni le tranchement des rochers sous mes pieds nus.* » (p. 178)

- **Le cimetière**

Ce lieu souvent évoqué par la narratrice, ne porte aucune indication nominative ou situable. C'est un autre espace privilégié de la narratrice, la demeure de son fils, là où elle peut le retrouver « *Tu sais pourtant que je n'aime pas me lever tôt. Mais tu sais aussi, forcément, combien j'ai hâte de te retrouver. De me rapprocher de toi. D'être seule avec toi* » (p.63)

Le cimetière est aussi le lieu de solidarité et de commisération. Un lieu où celui qui a perdu un être cher trouve de la compassion auprès d'autres personnes étrangères partageants un semblable deuil et qui comprennent son chagrin.

*Pour la plupart ce sont des femmes que je ne connais pas. Des femmes qui, ayant appris ce qui nous était arrivé, viennent me trouver lorsque je suis auprès de toi. [...] Elles hantent quotidiennement les cimetières, dans l'espoir de rencontrer des personnes qui pourraient comprendre leur détresse. (p.104-105)*

Ce lieu aura une portée symbolique pour Aida ; c'est un exutoire. C'est dans ce lieu funeste, où repose son défunt fils et en rencontrant d'autres sinistrées, qu'elle espère apaiser sa peine. Faire la connaissance d'autres femmes touchées par ce malheur, et partager avec elles sa peine lui apportera une certaine quiétude.

*Elles s'assoient auprès de moi, me prennent la main, et dans un souffle, dans un murmure, ravivent la braise qui ne cesse de rougeoyer dans leurs yeux meurtris. Nous commençons à nous connaître, à nous apprécier. Nous nous asseyons à l'ombre du figuier, tout près de là où tu reposes. Je les écoute. J'écoute leurs plaintes, leur histoire. Des récits qu'elles ont dû répéter des dizaines de fois, comme pour les expurger de leur véhémence. (p.105-106)*

Un autre effet sensible, qui se manifeste dans la représentation du cimetière, réside dans les contrastes que résulte de la description de cet espace. Le cimetière est le lieu de recueillement, de repos et de paix éternel. Mais il est aussi, selon la conception de l'auteure, le lieu de bruit, de vie à travers une description qui met l'accent sur l'opposition mort/vie.

*Dire qu'un cimetière est d'abord un lieu de repos surprendrait les habitués des lieux. Les abords immédiats sont aujourd'hui investis dès les premières heures du jour, encombrés, de dizaines d'étals disposés de part et d'autre du chemin de terre bossué qui mène jusqu'à l'entrée. C'est là que se tient un souk animé, bruyant, odorant, bigarré et surtout très fréquenté. [...] lors de mes premières visites, j'ai été choquée par tout ce remue-ménage. Comment pouvait-on tolérer cette présence intrusive et discordante des vivants dans des lieux où silence et recueillement sont de mise ? (p. 63-64)*

Cependant, ce processus contrastif ne serait-il pas un moyen pour dire que la vie est la mort sont deux forces qui s'opposent tout en s'unissant. Ce n'est que la mort qui met fin à la vie, et c'est seulement la vie qui peut rompre le désagrément de la mort. La vie se trouve même dans ces lieux les plus funestes, confirmant l'idée formulée par le philosophe français Marc-Alain Descamps que

« *Le cimetière est la représentation dédoublée du village*<sup>15</sup>. » Le vacarme, ce premier signe annonçant la vie, qui résonne dans le cimetière serait le compagnon du silence.

*Il m'a fallu un temps pour admettre que tout au contraire ces turbulences, cette vitalité, si résolument tournées vers la négation de la mort, ou du moins de la désolation censée escorter le sommeil dit éternel, pouvaient résonner comme le rappel d'un ailleurs, accessible par cela même. Je me dis, mais je me trompe peut-être, que ces courses, ce tapage, toute cette perturbation dont les échos te parviennent sans doute adoucis, atténués par la distance qui te sépare de ce monde, ne te dérangent pas. Tu n'as jamais aimé le silence (p.64-65)*

- **La maison**

La narratrice ne donne aucun détail, aucune description de sa maison, sauf en faisant allusion à un appartement dans un immeuble « *Les hommes de la famille, eux sont restés au bas de l'immeuble* » (p. 34). Ce délaissement est sans aucun doute lié à l'absence de vie sans ce lieu clos. Pour elle la maison ne sent plus la vie depuis le décès de son unique fils « *Il n'ya la vie dans la maison depuis que n'es plus là pour les sentir, les deviner.* » (p.72)

Un autre élément qui doit être abordé dans l'analyse de l'espace dans cette œuvre, est l'évocation du désert et de certaines cités telle que : Thèbes, Tombouctou et Memphis dans le vingt quatrième chapitre intitulé *Rêve*. Dans ce dernier la narratrice, en racontant le rêve qu'elle a fait, mentionne ces vieilles cités, en commençant d'abord par la cité de Thèbes où l'on retrouve les plus anciens temples funéraires. Cette cité représente, selon François Feloy dans son

---

<sup>15</sup>DESCAMPS, Marc-Alain, *La Psychanalyse des cimetières*, En ligne, Disponible sur : <http://www.europsy.org/marc-alain/mort3cimetieres.html>

analyse sur l'espace romanesque dans *Le roman de la momie*, « le cycle de la vie et celui de la mort<sup>16</sup> ».

Quant à Tombouctou, c'est d'abord le nom d'un mécène, d'une grande dame de Tombouctou, très riche, désireuse de faire de bonnes œuvres. Cette ville abrite une des plus anciennes universités au monde, l'université de Sankoré créée à Tombouctou, au Mali au cours du XV<sup>ème</sup> siècle. Aussi Guy Jaques dans son livre *Les Saharas cachés : une méharée imaginaire*, précise que « À l'étymologie, généralement admise, l'explorateur allemand Heinrich Barth lui oppose au, XX<sup>ème</sup> siècle, une origine sanghaï, le terme Tombouctou désignant 'une dépression entre les dunes'<sup>17</sup>. »

Pour Memphis, cette ville égyptienne est connue pour avoir contenue plusieurs nécropoles des anciens rois d'Égypte qui s'étaient étalées dans le désert. C'est la ville des cimetières, d'ailleurs le plus ancien cimetière connu se trouve à Memphis.

Enfin, le dernier élément évoqué dans le rêve de la narratrice est le désert. Ce dernier signifie, d'après le dictionnaire des rêves, le lieu du recueillement, de l'immatériel. Et c'est dans le désert que le rêveur s'interroge sur l'essence de la vie, sur son être.

Ainsi tous ces indices spatiaux, mettent l'accent sur la situation psychologique de la narratrice Aida. Sa conscience est prisonnière dans cette idée de mort, que sans âme morcelée ne peut trouver la paix dans ce monde terrestre « Pendant que s'élevait le chœur triomphal, [...] tu me répétais cette phrase : il n'est pour nul espoir en ce monde. »(p.81)

---

<sup>16</sup>FOLEY, François, *La ville ancienne et la construction de l'espace romanesque dans Le Roman de la momie de Théophile Gautier*, en ligne, disponible sur :[oic.uqam.ca/fr/publications/pratiques-de-lespace-en-litterature](http://oic.uqam.ca/fr/publications/pratiques-de-lespace-en-litterature)

<sup>17</sup>JACQUES, Guy, *Les Saharas cachés : une méharée imaginaire*, En ligne, disponible sur : <https://books.google.dz/books?isbn=234203234X>

L'espace de *Puisque mon cœur est mort*, comme l'a montré notre analyse des composantes de celui-ci, est assez pauvre et brouillé mais chargé de sens. C'est la valeur poétique de cet espace qui remédie à cette pénurie. L'espace n'a plus d'existence pour la narratrice, c'est son journal fragmenté qui constitue le seul espace où elle peut se retrouver avec son fils mort.

## II.3 La désordonnance de la narration

### II.3. 1 la déchronologie de la narration

L'une des caractéristiques spécifique de l'écriture fragmentaire est cet effet de morcellement résultant de l'utilisation d'« *une série d'opérations sacrificielles: 'draguer', 'ciseler', 'aérer', 'collectionner', 'combiner'*<sup>18</sup> ». Ces procédés ont pour effet de déstructurer et de désordonner le texte.

L'exemple indéniable de cette désordonnance du texte, est l'œuvre *Puisque mon cœur est mort* dont le trait pertinent est sa structure éclatée. Comme nous l'avons déjà cité, le roman présente une structure d'emblée éclatée, fragmentée ; l'œuvre se compose de 50 fragments sous formes de chapitres intitulés. De plus l'éclatement de la structure est rehaussé par un certain détachement entre ces fragments.

En fait, le passage de chaque fragment à un autre installe une certaine rupture dans la narration qui met l'accent sur l'absence de lien entre ces *chapitres-fragments*. C'est une rupture considérée comme une condition de l'écriture fragmentaire étant donné que : « *pour que le fragment apparaisse, il faut qu'il tranche sur ce qu'il interrompt*<sup>19</sup>. »

---

<sup>18</sup>DEDOMON, Claude, *Le Feu d'artifice de Patrick Deville : une écriture fragmentaire*, En ligne, disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7453>,p.1

<sup>19</sup>QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard du fragment*, Cité dans, BALLETT-BAZ, Thibault, Op.cit., p.25.

Ainsi, le début de chaque chapitre rompt littéralement avec la fin du chapitre précédent et vu le grand nombre de chapitres, nous nous sommes contentées de quelques exemples qui semblent résumer cette rupture.

Commençant par la fin du premier chapitre *PhotoI* dont lequel la narratrice dévoile ses sensations envers la photo de l'assassin de son fils. Elle est suivie par le début du deuxième chapitre *Pleureuses* dans lequel la narratrice exprime comment les autres voulaient lui infliger un certain comportement envers le deuil et la souffrance.

*Était-ce la force de ma haine ? J'ai vu le papier noircir et se racornir. Il s'est formé très vite un petit tas de cendre à mes pieds. Quelques particules de poussière grise.*(p.13)

*On a voulu bâillonner ma douleur. On a voulu me réduire au silence. M'obliger à vivre ton départ sans bruit, sans éclat, à jouer ma partition en sourdine. Et surtout, me suppliait-on, tu ne dois pas proférer d'imprécations ! Pas non plus de démonstrations intempestives en ces temps de suspicion et de menaces !* (p.14)

Aussi, la fin du vingt troisième chapitre intitulé *Hakim I* dont laquelle la narratrice raconte la manière dont elle a procédé pour se procurer une arme pour venger son fils, est suivie par le début du vingt quatrième chapitre dont le titre est *Rêve*, où elle raconte le rêve qu'elle fait.

*De toute façon, je suis certaine de ne jamais m'en servir, ai-je conclu, pour le rassurer tout à fait. Dans quelques jours, je serai prête. Enfin* (p.80)

*J'étais, dans une cité ancienne. Je marchais au milieu des vestiges à moitié enfoncé dans le sable. Était-ce Tombouctou, la cité aux trois cent trente-trois saints ? Était-ce Thèbes, la cité aux cent portes ? Ou encore Memphis, la cité aux sanctuaires ? Nul indice pour guider mes pas.* (P.81)

De même, la fin de ce même chapitre qui parle du rêve est suivie par le début du vingt cinquième chapitre dans lequel la narratrice nous parle du malheur d'autres mères suite aux assassinats quotidiens commis à cette époque.

*Dans la splendeur lumineuse de cette nuit, les étoiles tombent en pluie sur ton visage que je tiens entre mes mains.(p.81)*

*Que te dire, que te raconter ? Que chaque jour meurent des innocents ? Que d'autres mères sont confrontées à une douleur semblable à la mienne ? Que les échos de leurs cris parviennent jusqu'à nous sans réussir à ébranler le silence et l'indifférence de ceux qui n'ont pas été touchés dans leur chair ? Tu le sais, de la où tu es.(p.82)*

Autre exemple est celui du trente quatrième chapitre intitulé *Repentir* dans lequel la narratrice exprime ses désaccord envers la réconciliation et qui est suivi par le début du trente cinquième chapitre dont le titre est *Elle II* où elle parle de Assia l'amie de son défunt fils

*Jamais une vraie réconciliation ne peut naître/ Là où les blessures d'une mortelle haine ont pénétré si profondément. [...] De plus, je dois t'avouer que, depuis que tu n'es plus là, c'est moi qui me sens, dans toutes les acceptions du terme, totalement, définitivement égarée. (p.122)*

*Assia. Oui, Assia. Ce nom ne te dit rien ? Allons, allons, fais un effort ! N'as-tu pas croisé un jour sur ta route quelqu'un qui porte ce prénom ? (p.123)*

Cette absence de lien entre les fragments met l'accent, non seulement sur l'indépendance de chaque fragment qui pousse le lecteur à une perception autonome de chacun de ces fragments, mais aussi sur la désorganisation de la narration au sein de cette œuvre.

En effet, le roman ne s'ouvre pas sur le premier jour l'assassinat de Nadir, le fils de la narratrice Aida, mais sur une scène dévoilant les sentiments de cette dernière devant la photo de l'assassin de son fils. Ce n'est qu'au quatrième chapitre que lecteur découvre ce jour. En plus, tout au long du roman, le lecteur se trouve balancé d'un bout à un autre à travers une narration désordonnée. Chaque chapitre rompt avec celui qui le précède renforçant ainsi cette désordonnace narrative.

Ainsi, dans le deuxième chapitre intitulé *Pleureuses*, la narratrice exprime son souhait d'avoir à ses côtés ces femmes pleureuses, qu'on employé jadis dans les funérailles, pour l'aider à exhaler sa douleur. Quant au troisième, dont le titre est *Ecrire*, elle dévoile les raisons qui l'ont poussé à rédiger son journal. Dans le cinquième chapitre intitulé *Procès*, Aida, la narratrice, essaye de comprendre les raisons de l'exécution de son fils, en imaginant toute une scène de procès. Ainsi, cette désorganisation de la narration se perpétue tout au long du roman, d'un chapitre à un autre.

De plus, cette désordonnance de la narration est appuyée par une circularité qui se reflète non seulement au niveau des titres, mais aussi au niveau la narration même, comme par exemple dans le septième chapitre intitulé *Photo II* où la narratrice évoque encore une fois de la photo de l'assassin de son fils abordé au premier chapitre intitulé *Photo I*

*La photo. Oui, la photo ! Tu dois te demander pourquoi je n'ai plus abordé le sujet avec toi. Tu dois attendre des explications. Comment cette est-elle arrivée jusqu'à moi ? Comment puis-je être sûre qu'il s'agit bien de l'homme qui t'attendait tapi dans l'ombre, un soir de mars ?(p.32)*

*Ce matin, j'ai vu le visage de ton assassin. Je ne l'ai vu que quelques secondes. À peine ai-je tenu entre les doigts la photo qu'on venait m'apporter, qu'elle m'a échappé. Elle a tourné lentement, presque gracieusement, avant de tomber sur le sol face contre terre.(p.13)*

De même, concernant toujours ce meurtrier, la narratrice l'évoque dans le quatorzième chapitre qui s'intitule *Lui I*, et dans le quarante-sixième chapitre intitulé *Lui II* où elle parle du lieu où habite ce dernier.

*Vivant. Il est là. Quelque part, au détour d'un chemin bordé de pierres vives, crouissant dans l'ombre d'un terrain creux ou caché dans l'enchevêtrement d'un buisson de ronces, ou bien encore cloîtré dans une pièce sombre aux murs crasseux. Un jour il sera face à moi. Fatalement. Parce que je le veux.(p.46)*

*Je n'ai pas eu de mal à convaincre Kheira de m'aider à trouver le lieu où vit la famille de ton assassin. Il m'a suffi de lui confier une partie de la vérité. De lui dire que je voulais simplement savoir qui il était, d'où il venait. Qu'il me fallait absolument mettre un visage sur cet homme. (p. 166)*

Un autre exemple de cette circularité se manifeste dans le quatorzième, le trente cinquième et le quarante deuxième chapitre dont les intitulés sont *Elle I*, *Elle II* et *Elle III*. Dans ces chapitres, la narratrice parle d'Assia l'amie de son fils dont elle ignorait l'existence.

*Pourquoi ne m'as-tu rien dit ? Pourquoi ne mas-tu jamais parlé d'elle ? [...] elle ne me regarde pas. Elle ne regarde personne. Les yeux baissés, le visage figé, elle paraît absente à tout ce qui se passe autour d'elle, autour de nous. Sur ses joues, de fines traînées scintillantes, ruisselantes, une coulée ininterrompue de larmes qu'elle ne songe même pas à essuyer. (p. 49)*

*Assia. Oui Assia. [...] Elle est belle, c'est indéniable. Pas très grande, mais tout entière dans la grâce d'une silhouette harmonieuse, avec une sorte d'élégance naturelle dans les gestes. [...] Je l'ai reconnue tout de suite. C'est elle qui venue vers moi et m'a tendu la main. (p. 123)*

*Assia est venue. [...] Je peux te le dire maintenant : pendant tout le temps que nous étions ensemble, je ne cessai de me demander pourquoi tu ne voulais pas que j'apprenne votre relation. (p. 151)*

Il est à noter que l'aspect le plus frappant de cette circularité se manifeste au niveau du *Prologue* est de l'*Épilogue* de ce roman. En effet, dans l'*Épilogue* de cette œuvre, le lecteur se trouve comme transposé au *Prologue* de cette dernière.

*J'entends, J'entends des pas. La nuit est profonde et les rues désertes. [...] le vent est frais. Il s'engouffre dans ma chemise. [...] j'entends, J'entends un souffle, un halètement. Une main se pose sur mon épaule. [...] Ya M'ma, Ya Yemma !(Prologue)*

*J'entends, J'entends le bruit de leurs pas. Ils viennent. Ils arrivent. [...] je veux crier. Mais le vent emporte ma voix. J'entends, J'entends leur souffle. Je n'ai pas peur, le sais-tu ?je*

*n'ai pas peur. [...] sa main sur mon épaule. [...] Ya M'ma !  
Ya Yemma.*(Epilogue)

Enfin, Le récit ne se donne pas à lire comme un ensemble construit sur l'ordonnance de la narration, mais comme un système complexe qui se dérobe à toute linéarité narrative révélant ainsi un état disloqué de la conscience de la narratrice.

### II.3. 1 La brièveté de la forme

Ce qui fait la spécificité de l'écriture fragmentaire est cette exploitation des limites de la forme à travers des procédés formels permettant de rénover et de moderniser l'écriture littéraire.

Aborder les manifestations de la fragmentation au sein de l'œuvre *Puisque mon cœur est mort*, revient à mettre en exergue tous les éléments textuels marquant explicitement la fragmentation de ce roman.

De prime à bord, la fragmentation dans cette œuvre se reflète dans le titre même du roman. *Puisque mon cœur est mort* est le fragment d'un vers du poème *Veni, Vidi, Vixi* de Victor Hugo dans lequel il exprime son amertume et son dégoût de vivre après le décès de sa fille Léopoldine *Puisque mon cœur est mort, j'ai bien assez vécu.*

Un autre trait de l'écriture formelle de cette œuvre réside dans l'insertion des citations dans certains chapitres renforçant ainsi la fragmentation de cette dernière. « *Et puis, comme un écho, cette phrase d'Aimé Césaire : '...Ce bruit de larmes qui tâtonne vers l'aile immense des paupières.'* » (p.39). Et la citation de Françoise Hân, dans le quarante troisième chapitre

*Comment avons-nous laissé le meurtre s'établir à demeure,  
disjoindre les mâchoires, hurler ses ordres, ébouler le langage,  
que l'écriture en soit remuement de ruines, pelletage de gravats,  
alignements de blocs méconnaissables, lumière tombant droit  
sur des monceaux de cadavres, ils noircissent mais ne changent*

*pas en terre, ils gardent leurs angles, leurs os saillants, ils sont la falaise sans pardon sur laquelle rien ne peut s'inscrire qui ne tombent en cendres. (p.154)*

Un autre aspect de la fragmentation de cette œuvre se manifeste dans le recours à des vocables écrits en italique appartenant à d'autres langues. Des mots ou expressions de langue anglaise: « *Sad and worried. Happy. Angry. Astonished. Nasty. Joyful.* » (p.40), « *made in china* » (p.63), « *Despair beyond despair.* »(p.131), « *Nothing will come of nothing.* » (p. 134) et « *Tears of Heaven.* »(p.135), ainsi que des fragments de poèmes en anglais.

*When you were here befor  
I couldn't look you in the eye  
You're just like an angel  
Your skin makes me cry  
You float like a feather in a beautiful word (p.88)*

*Would you know my name, if I saw you in heaven ?  
I must be strong and carry on...  
Would you hold my hand, if I saw you in heaven ?  
I'll find my way through night and day...(p.136)*

*Paradise Lost : for never can true reconcilment grow / Where  
wounds of deadly hate pierced so deep. (p. 122)*

Aussi, des mots ou expression appartenant à l'arabe classique ou dialectal comme : « *Y'ma, Ya Yemma* » (Prologue et Epilogue), « *Bekkeyate keddabate* » et « *bid'aa* » (p.16), « *el m'kass* », « *Meskina* » et « *Mabboula* » (p.53), « *idaa* » (p.68), « *tolba* » et « *tajwid* » (p.85) et enfin « *Fatiha* » (p.87)

De plus, la fragmentation et l'éclatement de la structure de cette œuvre est rehaussé par la brièveté da chaque *chapitre-fragment* dont la plupart sont d'une longueur de deux page et demi. Les plus étendus des chapitres sont de six pages et demi tel que les chapitres 25, 27, 40, 41, 45 ou encore 47 et les plus brefs sont d'une demi page comme les fragments 01, 12, 37 et 43.

Aussi, la répétition est considérée comme l'un des traits pertinents des œuvres fragmentaires. *Puisque mon cœur est mort* est vraiment plein de répétitions qui se manifestent dans l'ensemble de cette œuvre.

Au niveau du Prologue, on constate les répétitions suivantes: « *J'entends* » ainsi que « *la nuit* » qui reviennent à plusieurs reprises dans ce Prologue.

*J'entends, j'entends des pas. La nuit est profonde et les rues désertes. [...] la nuit frissonne sur ma peau. Une ombre se détache de l'ombre. J'entends, j'entends l'écho répercuté de nos pas. [...] La nuit se resserre. [...] J'entends, j'entends un souffle. [...] la nuit se condense dans ses yeux [...] la nuit se fissure et s'émiette dans une seconde d'éternité. (Prologue)*

De même, une répétition très saisissante et qui marque l'immensité de la douleur de la narratrice Aida se trouve au niveau du deuxième chapitre intitulé *Pleureuses*.

*J'aurais voulu crier : Accourez ! Venez à moi pleureuses ! Que déferlent sur moi, sur les rues de la ville, sur tout le pays et sur le monde entier, les gémissements et les cris sauvages des pleureuses ! [...]*

*J'aurais voulu crier : Accourez ! Venez à moi pleureuses ! Ô vous femmes qui savent mettre des mots sur toute douleur d'une mère. (p.15)*

Dans *Puisque mon cœur est mort*, la répétition est aussi d'ordre stylistique à travers le recours à l'anaphore dans plusieurs parties de cette œuvre illustrée dans les exemples suivants :

Au niveau du quatrième chapitre, l'anaphore se reflète dans ce passage : « *J'étais ces images. J'étais ces paysages. J'étais en état de déflagration.* » (p.23).

Aussi, dans sixième chapitre la reprise du mot *Dans* revient tout au long du poème marquant ce chapitre :

*Dans la trace des sillons sanglants sur les joues des mères.*

*Dans leurs mains refermées sur l'absence.  
Dans le regard des filles violentées.  
Dans les gestes hésitants d'un père [...]  
Dans le désastre des nuits.  
Dans les tressaillements des jours.  
Dans les silences grevés de cris étouffés.  
Dans les ruines calcinées qui parsèment nos campagnes.*(p.30)

De même pour la récurrence du terme *Larmes* dans neuvième chapitre :

*Les larmes font écran entre moi et les autres.  
Les larmes déforment la vision [...] Les larmes diluent toute  
couleur et désormais les aubes se noient dans le lavis d'un  
temps immobile, opaque.  
Les larmes grossissent les détails les plus infimes.*(p. 38)

Un autre exemple de ce procédé stylistique est dans le trente et un chapitre avec la reprise de l'expression *Ceux qui* :

*Ceux qui, la main sur le cœur, [...]  
Ceux qui au nom de la Vérité Absolue et donc Irréfutable  
détiennent les Réponses Souveraines et donc Irréfutable.  
Ceux qui dénie aux autres jusqu'au droit de poser des  
questions.  
Ceux qui me parlent de pardon [...]* (p.109)

Les divers procédés de répétition utilisés donc dans cette œuvre ont pour fonction non seulement de « *donnent du mouvement et de l'action à un discours qui, sans ces moyens, est languissant et n'est qu'un corps sans âme pour l'animer*<sup>20</sup> » mais aussi d'apporter une certaine liaison et de structurer le texte fragmentaire

Enfin, nous pouvons avancer à priori que, la fragmentation de l'œuvre *Puisque mon cœur est mort* se manifeste à travers une déchronologie du temps, un brouillement de l'espace, une désorganisation de la narration et un éclatement de la structure. Ces indices reflètent non seulement la spécificité de l'écriture de cette œuvre mais aussi une conscience déflagrante et morcelée de la narratrice sous la plume de Maïssa Bey.

---

<sup>20</sup>Note de lecture.

# CONCLUSION

*« Autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs. »*  
Roland Barthes

Tout au long de ce travail, nous avons tenté, en rendant compte des diverses manifestations du fragmentaire au sein de l'œuvre *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey, de mettre en lumière la spécificité de l'écriture de cette écrivaine algérienne d'expression française et précisément son aspect modernisant de la création romanesque.

En effet, *Puisque mon cœur est mort* est une œuvre dont le premier trait qui attire l'attention de son lecteur, est cette oscillation entre les genres. Tout au long de cette œuvre, le lecteur s'infiltré dans le journal intime de la narratrice, et savoure une écriture où prose et poésie s'emmêlent. Découvrant, ainsi, que les frontières entre le roman et le journal intime, la prose et la poésie sont flous et insaisissables.

Aussi, l'aspect primordial de la fragmentation de cette œuvre, est la désordonnance de la narration qui se reflète de prime abord à travers une déchronologie narrative rehaussée par les anachronies qui favorisent l'éclatement de la structure temporelle. Ensuite par un brouillement spatial qui traduit le morcellement et l'émiettement de l'âme de la narratrice de cette œuvre. Et enfin par un éclatement de la structure se reflétant par le grand nombre des chapitres qui se distinguent par l'absence de lien entre eux.

Ainsi, ces maints aspects, caractérisant l'œuvre *Puisque mon cœur est mort* et qui dévoilent son caractère fragmentaire, reflètent l'essence de l'écriture de Maïssa Bey dans cette œuvre: une écriture éclatée qui est le moyen le plus adéquat pour transcrire le morcellement de l'être que subit une personne après la perte d'un être cher, ce que confirme l'écrivaine algérienne en disant que : « *Aida est noyée, dans sa douleur, elle reste plutôt détachée de ce qui l'entoure. Elle est en miettes, en*

*état de déflagration totale*<sup>1</sup>. ». De la sorte, l'écriture fragmentaire est celle des ruines, de la mort et de l'émiettement de l'âme.

*Le fragment fascine sans doute aussi, par ce caractère un peu ruïniforme et dépressif. Il est ce qui s'est effondré et reste comme le vestige d'un deuil. [...] Il convient plus que tout autre forme littéraire à ce regard tendu vers les bouts du reste.' L'écriture des souvenirs, bien souvent évoquant par nature la mort, suscite l'écriture fragmentaire*<sup>2</sup>

Dès lors, ces maints aspects, caractérisant l'œuvre *Puisque mon cœur est mort* et qui traduisent son caractère fragmentaire, mettent en exergue la volonté de Maïssa Bey de subvertir, de transgresser les tendances totalisantes du roman classique et de renouveler les procédés de l'écriture à travers une exploitation des limites de la forme et l'utilisation des procédés formels lui permettant de rénover et de moderniser l'écriture littéraire apportant ainsi un nouveau souffle au roman algérien.

Bien que l'écriture fragmentaire a attisé les contestations de nombreux détracteurs, elle a su avec son éclatement, sa brièveté et sa déchronologie non seulement s'imposer dans la littérature mais aussi se faire gagner plusieurs partisans dont le plus remarquable est Pascal Quignard qui dans *Une gêne technique à l'égard du fragment* exprime son malaise envers ce genre d'écriture, devient lui-même un écrivain de ce genre d'œuvres fragmentaires et « *passé même aujourd'hui pour le promoteur de ce genre d'écrire, après la disparition de tous ces écrivains qu'il a écartés d'un revers de mains de son livre*<sup>3</sup> »

En définitive, il faut retenir que *Puisque mon cœur est mort* avec sa structure fragmentaire et éclatée actualise l'écriture fragmentaire par la multiplication de diverses procédures formelles, et reflète l'aspect modernisant que Maïssa Bey a apporté à la littérature algérienne d'expression française.

<sup>1</sup>SEBKHI, Nadia, « Maïssa Bey : J'écris des douleurs muettes », *L'irrEsQ*, N°6, Mai/Juin, 2010, p.39.

<sup>2</sup>BALLET-Baz, Thibault, Op.cit., p.83.

<sup>3</sup>HACEN, Aymen, « Pascal Quignard lecteur de Jean de la Bruyère », *Alkémie*, Op.cit., p.68.

**RÉFÉRENCES  
BIBLIOGRAPHIQUES**

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Corpus étudié :

BEY, Maïssa, *Puisque mon cœur est mort*, édition Barzakh, Alger, 2010.

### Ouvrages théoriques :

AHOUR, Christine, BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits. Convergences critiques II*, Editions du Tell, Blida, 2002.

BLANCHOT, Maurice, - *Le pas au-delà*, Gallimard, Paris, 1973.

- *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980.

BARTHES, Roland, - *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, Paris, 1973.

- *Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris, 1993.

- *Œuvres complètes III*, Editions du Seuil, Paris, 2002.

- *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Paris, 2004.

BERTHELOT, Francis, PIER, John, *Narratologie contemporaine*, Editions des archives contemporaines, Paris, 2010.

ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, Editions Grasset & Fasquelle, 1985.

EURARD, Franck, *Jeux autobiographiques s'écrire au fil de l'existence*, Ellipse Edition, Paris, 2006.

GARRIGUES, Pierre, *Poétique du fragment*, Editions Klincksieck, Paris, 1995.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Editions du Seuil, Paris, 1972.

LEJEUNE, Philippe, " *Cher cahier... " Témoignages sur le journal personnel*, Gallimard, Paris, 1990.

MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989.

MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.

RAIMOND, Michel, *Le roman*, Masson & Armand Colin Editeurs, Paris, 1989.

REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Edition Nathan, Paris, 2000.

REUTER, Yves, *Introduction à L'analyse du récit*, Edition Nathan, Paris, 2000

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire définitions et enjeux*, Paris : Presses universitaires de France, 1997.

### **Dictionnaires :**

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, éd PUF, 2002.

FOREAUX, Francis, *Dictionnaire de culture générale*, disponible sur : <https://books.google.dz/books?isbn=2744073636>

LITRE, Causerie d'Emile, *Dictionnaire Littré, dictionnaire électronique*, Disponible sur : <http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/>

STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*, Armand Colin Editeur, Paris, 2006.

ROBERT, Paul, *Le nouveau Petit Robert*, Edition Millésime, Paris, 2009.

### **Thèses et Mémoires :**

AGGOUN, Dalila, *Techniques de brouillage générique et polyphonie des voix dans le Jardin des Plantes de Claude Simon, 2006 - 2007*, Mémoire de Magister, Université El Hadj Lakhdar. Batna.

BALLET-BAZ, Thibault, *Déliaison liée, liaison déliée: le discontinu dans les romans de Pascal Quignard Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine, Villa Amalia, 2008-2009*, Mémoire de Master Lettres et Arts, Université Stendhal Grenoble 3

BARROSO, Henrique, *Glas et la question de l'écriture fragmentaire chez Jacques Derrida, 1991*, Mémoire de MASTER, Université de McGill Montréal,

BENDJELID, Faouzia, *L'Écriture de la Rupture dans l'œuvre Romanesque de Rachid Mimouni, 2005-2006*, Thèse de Doctorat, Université d'Oran.

BENZID, Azziza, *L'inscription du lecteur dans A quoi rêvent les loups de Yasmina Khadra, 2007-2008*, Mémoire de Magister, Université de Biskra.

BOUHADJAR, Rima, *Analyse intratextuelle de Simorgh et Laëzzza de Mohammed Dib, 2008- 2009*, Mémoire de Magister, Université Mentouri Constantine.

KIVI, Maiju, *L'analyse des éléments du futur Nouveau Roman dans Les Faux-Monnayeurs d'André Gide, 2011*, Mémoire de licence, Université de Jyväskylä, Finlande.

MAGALI, Riva, *Une littérature sous tension Poétique du fragmentaire dans l'oeuvre de Pierre Michon, 2012*, Mémoire soumis en vue de l'obtention du grade du M.A, Université de Montréal.

MÉNARD, Véronique, *L'écriture du fragment et l'impasse de la communication dans mon grand-père, l'agrume et la défaite du rouge-gorge de Valérie Mréjen, 2009*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal.

MOUDIR-DERADJI, Amel, *Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rchid Mimouni : Le fleuve détourné, L'honneur de la tribu et Tombéza*, 2009-2010, Mémoire de Magister, Université Ferhat Abbas Sétif

NASRI, Zoulikha, *La poétique du morcellement dans l'œuvre de Nina Bouraoui*, 2011-2012, Thèse de Doctorat, Université de BEJAIA

### Articles et Revues :

ANTONIOLI, Manola, *Nietzsche et Blanchot : parole de fragment*, En ligne, disponible sur : [books.openedition.org/pupo/1109?lang](http://books.openedition.org/pupo/1109?lang)

ASTIER, Ingrid, *L'écriture fragmentaire chez Cioran, traversée solitaire d'un élégiaque*, En ligne, disponible sur : [http://www.revue-alkemie.com/pdf/Revue\\_de\\_litterature\\_et\\_philosophie\\_Alkiemie\\_n2\\_\(Le\\_fragmentaire\).pdf](http://www.revue-alkemie.com/pdf/Revue_de_litterature_et_philosophie_Alkiemie_n2_(Le_fragmentaire).pdf)

BADIU, Izabella, *Enjeux théoriques dans l'étude des journaux intimes du XXe siècle*, En ligne, disponible sur : <http://www.arches.ro/revue/no04/no4art03.htm>

BALINT, Anna, *Paroles d'attente – Les modalités du fragmentaire dans L'Attente l'oubli de Maurice Blanchot*, En ligne, disponible sur : [http://revel.unice.fr/\\_loxias/?id=7157](http://revel.unice.fr/_loxias/?id=7157)

BOURNEUF, Roland, *L'Organisation de l'espace dans le roman*, En ligne disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/500113ar>

COMPAGNON, Antoine, *la notion de genre*, En ligne, disponible sur : [www.fabula.org/compagnon/genre1](http://www.fabula.org/compagnon/genre1).

DALBEN RODRIGUES, Vinícius, *Pascal Quignard et l'âme ancrée dans l'intervalle*, En ligne, disponible sur : [www.revistas.usp.br/nonplus/article/download/65408/86772](http://www.revistas.usp.br/nonplus/article/download/65408/86772)

DEDOMON, Claude, *Le Feu d'artifice de Patrick Deville : une écriture fragmentaire*, En ligne, disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7453>

DESCAMPS, Marc-Alain, *La Psychanalyse des cimetières*, En ligne, Disponible sur : <http://www.europsy.org/marc-alain/mort3cimeties.html>

FOLEY, François, *La ville ancienne et la construction de l'espace romanesque dans Le Roman de la momie de Théophile Gautier*, en ligne, disponible sur : [oic.uqam.ca/fr/publications/pratiques-de-lespace-en-litterature](http://oic.uqam.ca/fr/publications/pratiques-de-lespace-en-litterature)

HACEN, Aymen, « Pascal Quignard lecteur de Jean de la Bruyère », En ligne, disponible sur : [http://www.revue-alkemie.com/pdf/Revue\\_de\\_litterature\\_et\\_philosophie\\_Alkiemie\\_n2\\_\(Le\\_fragmentaire\).pdf](http://www.revue-alkemie.com/pdf/Revue_de_litterature_et_philosophie_Alkiemie_n2_(Le_fragmentaire).pdf)

JACQUES, Guy, *Les Sabaras cachés : une méharée imaginaire*, En ligne, disponible sur : <https://books.google.dz/books?isbn=234203234X>

KUNZ WESTERHOFF, Dominique, *Le journal intime*, En ligne, disponible sur : [www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/](http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/)

MAJOR, Jean-Louis, *Roland Barthes fragmentaire*, En ligne, disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/200882ar>

MASSONET, Stéphane, *Écrire la fin d'un monde*, En ligne, disponible sur : <https://www.fabula.org/acta/document9488.php>

MONCELET, Christian, *Désir d'aphorismes: études*, En ligne, disponible sur : <https://books.google.dz/books?isbn=2909880362>

MOTTET, Philippe, REBOULT, Yves, *La nouvelle québécoise contemporaine*, En ligne, disponible sur : <https://books.google.dz/books?isbn=2858167982>

NASRI, Zoulikha, *L'écriture fragmentaire de Jean Sénac*, Synergies Algérie, n°12, 2011.

NEIVA, Saulo, *Fortunes et infortunes de la notion de genre*, en ligne, disponible sur : [encls.net/files/03\\_Introduction%20de%20saulo%20neiva.pdf](http://encls.net/files/03_Introduction%20de%20saulo%20neiva.pdf)

RIPOL L, Ricard, *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, En ligne, disponible sur : <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/271/239>

RONGIER, Sébastien, *La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire*, En ligne, disponible sur : [sebastienrongier.net/article55.htm](http://sebastienrongier.net/article55.htm)

SEBKHI, Nadia, Maissa Bey «J'écris des douleurs muettes », Livresq, Mai/Juin, N°6, 2010.

ŠRÁMEK, Jiří, *Le rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras*, En ligne, disponible sur : [www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-01-10/sramek-75.rtf](http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-01-10/sramek-75.rtf)

ZAHARIA, Constantin, *la parole mélancolique. une archéologie du discours fragmentaire*, En ligne, disponible sur : <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/melancolie/index.htm>

#### **Sites ressources :**

Fabula : la recherche en littérature, disponible sur : <http://www.fabula.org/>

Limag : Littérature du Maghreb, disponible sur : [www.limag.refer.org](http://www.limag.refer.org).

Revues.org : portail de revues en sciences humaines et sociales, disponible sur : [www.Revues.org](http://www.Revues.org)

Trans-Revue de la littérature générale et comparée, disponible sur : <https://trans.revues.org/>

# RÉSUMÉS

## Résumé

L'écriture fragmentaire est une forme d'écriture qui subvertit les normes régissant la forme traditionnelle de la création romanesque. Elle a marqué les œuvres de maints écrivains ces dernières décennies comme un emblème particulier de modernité textuelle.

L'écrivaine algérienne Maïssa Bey a adopté ce type d'écriture dans son roman *Puisque mon cœur est mort* pour raconter le drame qui a été vécu par des milliers de personnes durant les années 90. Le fragmentaire, dans cette œuvre, se reflète d'abord dans une oscillation entre roman et journal intime, prose et poésie. Puis, c'est dans une déchronologie narrative et un brouillement spatial qu'il se manifeste, et aussi dans sa structure éclatée rehaussée par la brièveté des grands nombre de chapitres et l'absence de lien entre eux. Par cette pratique, *Puisque mon cœur est mort* traduit la volonté de Maïssa Bey de moderniser le roman algérien.

## Abstract

Fragmentary writing is a form of writing that subverts the formal norms governing the traditional novelistic creation. It marked the works of many writers recently as a particular sign of contemporary texts.

The Algerian writer Maïssa Bey adopted this type of writing in her novel "*Puisque mon cœur est mort*" to narrate the events that were experienced by thousands of people during the 90s. The fragmentary in this work, is reflected by the oscillation in use between novel and diary, prose and

poetry, besides the use of chronological disorder narrative and ambiguity of space. In addition to that, the novel has a fragmented structure enhanced by the use of a large number of brief chapters that lack connection among them. Accordingly, “*Puisque mon cœur est mort*” reflects the will of Maïssa Bey to modernize the Algerian novel.